Die Behandlung des Rezitativs in Glucks italienischen Reformopern

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der
Vereinigten Friedrichs-Universität
Halle-Wittenberg

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

vorgelegt von

RALPH MEYER
Magdeburg

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig, 1919

Oberschwester Käthe Sapatka

Trotzdem H. Kretzschmars Satz, daß das Verhältnis zum Rezitativ der wichtigste Prüfstein für Dichter, Komponisten, Sänger und Publikum in der Oper sei[1]), heutzutage kaum mehr auf Widerspruch stoßen dürfte, ist doch bisher nur selten die Probe aufs Exempel gemacht und dieses Verhältnis im Einzelnen näher untersucht worden. Nur in den Zeiten, wo sich das Rezitativ trotz der Mitbewerberschaft der konzentischen Formen als Grundstock der Architektonik der Oper behauptet hat, wie in der florentinischen und der ersten venezianischen Periode und dann wieder bei Gluck und Wagner, sowie in der protestantischen Kirchenkantate pflegt es eingehender behandelt zu werden, in der ganzen Literatur über die Neapolitaner dagegen wird seiner mit wenigen Ausnahmen kaum gedacht, es bleibt bei einigen allgemeinen kurzen Bemerkungen über die Natur des »*Secco*«, und man gewinnt den Eindruck, als hätten sämtliche Komponisten diese Partien über einen starren Leisten komponiert, ja als wäre es überhaupt dem Einzelnen unmöglich gewesen, hierin seine persönliche Eigenart zur Geltung zu bringen. Der vielberufene »*tedio del recitativo*« scheint auch noch in der Forschung sein Wesen zu treiben.

Gerade in dieser Zeit aber ist Gluck groß geworden. Mit Recht gilt die Wiedereinsetzung des Rezitativs in seine

[1]) Ges. Aufsätze II, 141.

dramatischen Rechte als ein Hauptteil seiner Reformen. Wir bewundern diese echt dramatische Rezitation, die nicht allein dem sprachlichen, sondern durch diesen hindurch mit den mannigfaltigsten Mitteln auch dem seelischen Ausdruck bis in seine feinsten Spitzen gerecht wird. Rein äußerlich fällt die Ersetzung des alten *Secco* durch das Orchesterrezitativ auf, ein Verfahren, worin Gluck übrigens in Jommelli und Traëtta wichtige, wenn auch nicht so konsequente Vorgänger gehabt hat. Aber auch abgesehen davon erhebt sich doch die Frage, ob Glucks Deklamationsstil im Orfeo wirklich als etwas vollständig Neues ins Leben trat, oder ob ihm nicht allein aus dem *Accompagnato*, sondern auch aus dem älteren *Secco* Anregungen erwuchsen. Ist dem aber so, so kann das Secco nicht die indifferente, ja widermusikalische Form gewesen sein, die die Künstler zwang, sich aller Persönlichkeit zu entäußern und lediglich nach einer konventionellen Schablone zu arbeiten. Das wird nun sowohl durch die geschichtliche als durch die ästhetisch-psychologische Betrachtung bestätigt.

Gewiß ist zu Zeiten im Secco dramatisch aufs ärgste gesündigt worden. Das beweisen nicht allein die bekannten Geschichten von dem während der Seccopartien in den Logen laut schwatzenden oder gar Schach spielenden Publikum, sondern auch so manche Partituren, die diese Abschnitte überhaupt nicht oder nur mit den Bässen notieren. Ihnen stehen aber andere gegenüber, die sehr sorgfältig notiert, ja sogar mit Vortragszeichen versehen sind, und wir haben außerdem Berichte von einzelnen Sängern, die auch in diesen Partien das Publikum zu fesseln und hinzureißen verstanden. An der Gattung des Seccos als solcher lag es also nicht, wenn dem Drama in der Oper zu Zeiten fast kein Genüge mehr geschah, sondern lediglich an ihrem Mißbrauch durch die Komponisten und, wie gleich bemerkt sein soll, auch durch die Dichter. Und mag fernerhin das Secco noch soviel Starres und Formelhaftes angenommen haben, grundsätzlich gehört es doch zu den Formen musikalischer Kunst, denn es rechnet wie sie alle mit melodisch genau bestimm-

baren, rhythmisch gegliederten Tonfolgen und zudem noch mit einer harmonischen Grundlage, mag es dem veränderten Verhältnis von Wort und Ton gemäß auch anderen Gesetzen folgen als die übrigen. Mit seinem Charakter als Kunstform ist aber auch natürlich die Möglichkeit mannigfaltiger Stilisierung gegeben. Tatsächlich ergeben sich erhebliche Unterschiede sowohl nach Gattungen, insofern, wie auch die Theoretiker immer wieder betonen, z. B. das Kirchenrezitativ andern Prinzipien folgt als das Opernrezitativ, als nach Perioden, insofern ein Rezitativ Hasses deutlich von einem Vincischen verschieden ist, als nach Nationen, insofern die Deutschen auch in ihren italienischen Werken durchschnittlich sorgfältiger zu Werke gehen als die Italiener, als endlich hauptsächlich nach den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten, man vergleiche dazu nur einmal ein Rezitativ aus einer Jugendoper Glucks mit einem von Christian Bach oder aus einer seriösen Jugendoper Mozarts. Im Allgemeinen darf außerdem niemals vergessen werden, daß die Italiener, sehr im Gegensatz zu den Franzosen, auch in den dramatisch leichtfertigsten Zeiten ihrer Oper das Secco nie zu Gunsten des gesprochenen Dialoges aufgegeben, sondern an der musikalischen Einheit des Ganzen festgehalten haben.

Wir sind also durchaus nicht berechtigt, das Secco während der ganzen Zeit seines Bestehens über denselben Kamm zu scheren, sondern haben die Pflicht, seinen Wandlungen, so unscheinbar sie sich auch zunächst darstellen mögen, im einzelnen nachzugehen. Denn in ihnen spiegelt sich zu einem guten Teil der Wechsel der dramatischen Anschauungen ganzer Perioden wieder; der verstärkte dramatische Ernst, der z. B. mit Hasse in die Oper einzieht und schließlich in Gluck gipfelt, kommt in der Behandlung des Seccos zu besonders deutlichem Ausdruck.

Es bedürfte umfangreicher Untersuchungen, zu denen das Material auch noch nicht entfernt durchgearbeitet ist, um alle die im Secco gegebenen Ausdrucksmöglichkeiten und ihre verschiedene Ausnutzung durch die einzelnen Künstler festzustellen. Hier können nur die allgemeinsten Gesichtspunkte

gegeben werden und zwar insoweit sie sich auch für Glucks drei erste Reformopern als fruchtbar erweisen. Denn um es gleich vorweg zu nehmen: die Rezitative dieser drei Werke, namentlich des *Orfeo*, stehen trotz der Hinzunahme des Orchesters grundsätzlich gar nicht so weit vom Secco ab, allerdings von einem Secco, dem nach der Seite des dramatischen Ausdrucks bereits das höchste abgewonnen ist, dessen es überhaupt fähig ist.

In noch weit höherem Maße als bei den übrigen Vokalformen gibt beim Rezitativ das Verhältnis zur dichterischen Grundlage den Ausschlag. Auch hier gilt zunächst der Satz, daß der Musiker einem Texte gegenüber machtlos ist, der seiner Phantasie keinen Anknüpfungspunkt zu bieten vermag. Die Nichtbeachtung dieses Satzes durch die Dichter trug die Hauptschuld an dem Zerfall der ganzen Gattung. Dabei ist übrigens scharf zu scheiden zwischen *opera seria* und *buffa*. Es ist sehr bezeichnend, daß das Secco in der Buffooper früher zur Durchbildung kam als in der ernsten. Hier, wo es sich um Lebens- und Ausdrucksweise des Alltags handelte, war es durchaus stilgemäß als der musikalische Ausdruck jenes auf eine drastische Mimik gestützten, leichthin sprudelnden und dabei doch stets gefechtsbereiten Dialogs, in dem der Italiener noch heute allen Nationen überlegen ist: Wort und Geberdenspiel sind alles, das rein Musikalische wird zwar nicht über Bord geworfen, aber doch auf das geringste Maß beschränkt. Was aber hier durchaus stilgemäß und natürlich war, mußte in der opera seria schließlich zu den schwersten künstlerischen Gefahren führen. Denn sie war von Hause aus als eine der Welt des Alltags entrückte ideale tragische Kunst gedacht, und noch Cavallis Rezitative mit einfacher Cembalobegleitung sind Musterbeispiele dafür, wie auch der Redegesang, unbeschadet seiner Abhängigkeit vom Dichterwort, kraft der in ihm liegenden musikalischen Elemente sich diesem idealen tragischen Stile einordnet. Daß der Zerfall in der venezianischen Zeit von der dichterischen Seite ausging, hat H. Kretzschmar gezeigt[1]),

[1]) Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft VIII, 8 ff.

und Hand in Hand damit ging die Verflüchtigung des Rezitativs bis zum Secco[1]), je mehr das Sinnliche über das Geistige, das rein Musikalische über das Dramatische überwog. Gerade aus den Dialogpartien entwich jener Zug zum Tragischen großen Stils am gründlichsten; statt dessen begnügte man sich mit grobstofflicher Weiterführung der Handlung, namentlich mit effektsüchtiger Intrige, also einer Art, die sich grundsätzlich nicht mehr sehr viel von der der Buffooper unterschied. Kein Wunder, wenn sich auch die äußere Form des Rezitativs mehr und mehr deren Standpunkt näherte.

Zeno und besonders Metastasio brachten mit ihren Operndichtungen, was Logik in der Führung der Handlung, dichterischen Geschmack und formale Durchbildung anbetrifft, einen ungeheuren Fortschritt, der auch der Musik zugute kam. Trotzdem ist auch ihnen die Wiederherstellung eines idealen tragischen Stils nicht geglückt, weil sie, um mit Winckelmann zu reden, nicht zu der edlen Einfalt und stillen Größe ihrer antiken Vorbilder durchzudringen vermochten. Metastasio ist stark von der französischen Aufklärung berührt: seine ganze Art zu charakterisieren, sein Schwelgen in der heroischen Geste, seine Bevorzugung des Rhetorischen vor dem Poetischen, seine Auffassung von der Liebe als Galanterie, d. h. als gesellschaftlicher Erscheinungsform, sein bewußtes Streben, Bildung, Belesenheit und Eleganz zu zeigen, liefern den Beweis dafür, besonders aber die Grundeigentümlichkeit seiner Kunst, sich zuerst an den Verstand und erst durch diesen hindurch an das Gefühl zu wenden. So ist auch er nicht vom Intrigendrama losgekommen; nicht die psychologischen und ethischen Probleme seiner Fabeln sind ihm die Hauptsache, sondern die möglichst spannende, geistreich geführte Verwicklung und Entwirrung der Handlung, was natürlich eine wesentlich verstandesmäßige

[1]) Sehr lehrreich dafür ist die jetzt als 55. Band der Denkmäler deutscher Tonkunst im Neudruck vorliegende »Gerusalemme liberata« Pallavicinos (1687), wo bereits die spätere Scheidung von Secco und Accompagnato durchschimmert, vgl. auch H. Aberts Einleitung dazu S. XXVI ff.

Führung des Dialogs nach sich ziehen mußte. Bei einem solchen Vorwiegen des Stofflichen und Gedanklichen war aber wiederum eine Erneuerung des Rezitativs zum mindesten sehr erschwert; das Secco behielt auch unter Metastasio seine Herrschaft, denn es entsprach durchaus dieser ganzen verstandesmäßigen Dialogführung[1]). Musikalisch aber entstand so jener Riß zwischen »Voll- und Halbmusik«, der Grundschaden der neapolitanischen Oper[2]), der die Entwicklung eines einheitlichen tragischen Stiles hintanhielt und vom Auftreten Hasses an mehr und mehr auch als solcher empfunden wurde. Alle Besserungsversuche aber krankten zunächst, bis auf Gluck, daran, daß sie von der musikalischen Seite aus unternommen wurden und den eigentlichen Sitz des Übels, die Dichtungen, unberührt ließen. Das Äußerste, was man nach dieser Richtung hin wagte, war die Kürzung überlanger Dialoge und, wie Jommellis Beispiel lehrt, ihre Ersetzung durch musikalisch besser zugängliche Partien. Im Allgemeinen aber beschritt man zwei Wege: man suchte entweder das Secco selbst von innen heraus dramatisch zu erneuern oder, was namentlich später, in der Schule Hasses der Fall war, es, wo es nur anging, durch das Accompagnato zu ersetzen und dieses damit dramatisch ebenfalls zu vertiefen. So wurde schließlich auch diese bisher am ärgsten vernachlässigte Seite, wie die ganze Oper, in die Strömung des *risorgimento* hineingezogen, die seit den Tagen Christines von Schweden und Clemens XI. eine Reform des gesamten italienischen Theaters anstrebte.

Die Erneuerung des Seccorezitativs besteht darin, daß bei voller Wahrung seines freien sprachlichen Grundcharakters doch das in ihm vorhandene musikalische Element stärker betont und herausgearbeitet wird, wo es der Text nur irgend

---

[1]) Krause a. a. O. meint sehr bezeichnend, das Rezitativ dürfe nur so lange dauern, »als zur Erholung des Gemüts und zum Übergang von einer Leidenschaft zur anderen erforderlich sei.« Aber auch zu kurz darf es nicht sein, sonst »geht die Poesie zu vieler Schönheiten verlustig und der Verstand des Zuhörers wird nicht genug beschäftigt«.

[2]) H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II, 140.

zuläßt. Man erinnerte sich daran, daß es auch beim Secco, wie bei jeder Art von Musik, auf den Ausdruck des Affektes ankomme[1]), und zwar eines Affekts, der nicht bloß dem leichten Ton des Alltags entsprach, sondern dem tragischen Grundzug der Oper. Blieben die Komponisten auch häufig genug, dank der Beschaffenheit ihrer Texte, hinter ihren Absichten zurück[2]), so kamen andererseits doch auch wieder Rezitative zutage, die klar bewiesen, daß auch mit diesem Mittel unter den Händen ernster Künstler dramatische Wirkungen zu erreichen waren. Wiederum war es Gluck, der sich durch alle diese Versuche selbst durcharbeitete und schließlich die letzten Konsequenzen daraus zog.

Man begann wieder Wert darauf zu legen, daß die musikalische Wiedergabe der Dialoge sich aus den Niederungen der Alltäglichkeit zu höheren dramatischen Zielen aufschwingen sollte, man plapperte nicht mehr in flüchtigem Konversationston über diese Partien hinweg, sondern suchte das Gesagte innerlich zu motivieren und den einzelnen Redner wie die betreffende Situation zu charakterisieren. Auch die Theorie kommt namentlich in Deutschland, wo man den Italienern mit Vorliebe nachlässige Deklamation vorzuwerfen pflegte[3]), immer wieder auf das Rezitativ zurück[4]), und aus ihren Aus-

---

[1]) Schon Mattheson sagt im Vollkommenen Kapellmeister (1739) vom Rezitativ (S. 314): »Der Affekt darf nicht den geringsten Abbruch leiden«.

[2]) Darauf bezieht sich auch die Unterscheidung von »Rezitation« und »Deklamation« bei J. A. Scheibe in seiner Abhandlung über das Rezitativ, Bibl. d. schönen Wissensch. Bd. 11—12: jene sei eine Rede »ohne besondere Empfindung«, diese eine Rede »mit Empfindung«. Hasses Seccos sind gute Beispiele dafür: wo es der Text irgend zuläßt, wird der Affekt gesteigert, wo nicht, bleibt es bei dem kühl geschäftsmäßigen Ton. Gegen Scheibe wendet sich Schulz in Sulzers Theorie d. schön. Künste, Art. Rezitativ.

[3]) Vgl. Chr. G. Krause, Von der mus. Poesie, 1752.

[4]) So außer den Genannten besonders Scheibe, Krit. Musikus, 1745 (Abh. vom Recitativ). Chr. G. Krause, Von der mus. Poesie, 1752, 4. Hauptstück. Marpurg, Krit. Briefe, 1762. Algarotti, Saggio sopra l'opera, 1755. Anonymus in den Mus. Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770. F. Riepel, Harmonisches Silbenmaß, 1776. J. A. P. Schulz, Art. Recitativ in Sulzers Theorie d. schönen Künste, 1777. Schuback, Von der mus.

führungen, wobei freilich die Kontrolle durch die Partituren selbst nie fehlen darf, lassen sich wichtige Fingerzeige über die Natur dieser Bestrebungen gewinnen.

In der Zeit vor Hasse war das Secco im Wesentlichen eine gerade noch ins Musikalische gesteigerte Rede gewesen. Der Zuhörer hörte diese Reden als etwas fertiges an, das den Zweck hatte, die Handlung wieder um einen Schritt weiter zu bringen. Die psychologische Genesis dieser Verhandlungen war nebensächlich; bedurfte man ihrer, so genügte die Kunst der »acteurs« vollständig. Jetzt begann sich die Musik wieder zu regen und sich auch in diesem bescheidenen Gehäuse auf ihre Sendung als Herzenskündigerin zu besinnen. Melodik, Rhythmik und Harmonik waren die Mittel, die ihr dabei zur Verfügung standen.

In *melodischer* Hinsicht zeigt sich der Fortschritt nicht etwa in dem Eindringen konzentischer Elemente — der accentische Grundcharakter wird vielmehr auch jetzt ausschließlich gewahrt —, sondern in einer feineren Differenzierung der ins Musikalische erhobenen Sprachmelodie [1]). Während man früher zufrieden gewesen war, wenn den Redenden die Worte ebenso rasch wie leichtverständlich vom Munde kamen, beginnen diese Meister in die Seele ihrer Figuren hineinzuhören und die einzelnen Affekte voneinander abzuschattieren; der älteren musikalischen Alltagsprosa tritt jetzt sozusagen eine gehobene, stilisierte Prosa zur Seite, die meist unter einem fühlbaren seelischen Druck steht. Das Dahinplappern um eine Tonhöhe herum macht bewegteren melodischen Linien Platz, in denen sich die verschiedensten Grade der Erregung wiederspiegeln. Frage und Aussage, Befehl und Überredung, Staatsrede und Gebet bekommen

---

Deklamation, 1775, bespr. bei Forkel, Mus.-krit. Bibliothek III, 19, 226 ff. Vgl. auch die von M. Schneider in seinem Aufsatz über die Begleitung des Seccorezitatives um 1750, Gluck-Jahrb. III, 88 ff. angeführte Literatur

[1]) Scheibe bemerkt a. a. O., die aufsteigenden Noten vertrügen weitere Intervalle als die fallenden, die selten das Intervall der Quint überschreiten dürften. Die Sext sei nur »als eine Zierlichkeit«, die ganz ungewöhnliche Septime nur bei »ganz traurigen Empfindungen« zuzulassen.

ihre eigene melodische Linie, manchmal wird sogar eine besondere Stimmlage [1]) gewählt, und aus alledem setzt sich bereits im Seccorezitativ, bei den Meistern wenigstens, denen es mit dem Drama in der Oper Ernst ist, das Charakterbild einer ganzen Figur zusammen [2]). Dazu gehört ferner das emphatische Hervorheben einzelner Wörter in hoher oder tiefer Lage (*folgore*, *ombra*, *abisso* etc.); ferner stellen sich, wenn auch weit seltener, die bei den Venezianern mit soviel Glück verwendeten *Melismen* ein [3]), die sich indessen meist auf den Seufzervorhalt beschränken; und am rückständigsten bleibt das Secco auch jetzt noch in der *Kadenzbildung*, von der bezeichnender Weise auch die Theoretiker nur sehr wenig zu sagen wissen. Und doch ist die Kadenz, wie in der Sprache, so auch im Rezitativ, zu allen Zeiten ein Hauptträger des Affekts gewesen. Das haben auch die Venezianer wohl gewußt, und es ist dann wieder bei Gluck lehrreich zu verfolgen, wie er sich allmählich den erstarrten Kadenzformeln der Neapolitaner entzieht und sie schließlich durch die freieren Bildungen der Franzosen ersetzt. Gewiß haben Hasse und seine Nachfolger auch hieran zu bessern versucht, indem sie leichtere und schwerere Kadenzen von einander abstuften und z. B. für besondere Redeaffekte, wie die Frage, die neue, außerordentlich wirksame *phrygische Kadenz* bevorzugten. Indessen war doch gerade hier die Tradition zu übermächtig: es blieb im Großen und Ganzen bis auf Gluck bei einigen wenigen starren Formeln, in die die allerverschiedensten Affekte, mochten sie vorher noch so individuell behandelt sein, zuguterletzt noch eingespannt wurden. Aber auch hier hängt die melodische Seite aufs engste mit

1) Scheibe bestimmt sogar den Umfang des Soprans von *d'—f''*, den des Alts von *c'—c''*, des Tenors von *d—g'* und des Basses von *c—d'*. Daraus ist zu erkennen, welche besondere Wirkung z. B. Gluck mit höheren Tönen wie *fis''* und *g''* anstrebte.

2) Scheibe fordert sogar, daß der Musiker gute Redner und Schauspieler höre.

3) Scheibe a. a. O. will sie nur zulassen, »wenn es der in den Worten liegende Affekt erfordert, wenn die singende Rede sich mehr zum Gesange neigt und sich endlich dem Arioso zu nähern scheint«.

der *rhythmischen* zusammen. Ihr sprachlicher Grundcharakter, der sie grundsätzlich von der orchestischen Rhythmik von Lied- und Tanzformen unterscheidet, hat den Anstoß zu so vielen irrigen Anschauungen bis zu Hanslicks trivialer »unendlicher Melodie« gegeben, weil man sich lange sträubte, den sprachlichen Rhythmus als solchen anzuerkennen. Gewiß ist er viel freier als der orchestische, wie besonders die verschiedenen Versuche lehren, ihn in die dem orchestischen entstammende Taktordnung einzuzwängen[1]), während sein eigenstes Wesen doch gerade das Fernbleiben von allem Taktmäßigen ausmacht. Das muß stets im Auge behalten werden sowohl angesichts der Taktstriche in unseren Partituren, wie der damit zusammenhängenden verschiedenen Notenwerte, bei deren Abstufung natürlich von der beim orchestischen Rhythmus üblichen Schärfe keine Rede sein kann. Das Rezitativ empfängt seine rhythmische Gliederung vielmehr lediglich durch den Rhythmus der gesprochenen Rede, wie er sich in erster Linie in deren syntaktischer Gliederung äußert. Musikalisch stellt sich diese Gliederung dar durch die Ordnung des Ganzen nach einzelnen verschieden langen und durch verschiedene Kadenzierung in ein bestimmtes Verhältnis zueinander gesetzten Teilen, die durch Pausen schwererer oder leichterer Natur voneinander getrennt sind. Innerhalb dieser syntaktisch-musikalischen Gliederung aber findet abermals eine rhythmische Abstufung statt: durch den verschiedenen Wert, den die einzelnen Wörter und innerhalb dieser die einzelnen Silben durch die Betonung erhalten. Ihre Gesamtheit ergibt die rhythmisch gegliederte *Sprachmelodie*, die ins Musikalische zu steigern eben die Aufgabe des Rezitators ist. Daß dabei die rhythmische Seite noch wichtiger ist, als die melodische, leuchtet

[1]) Sehr fein sagt Mattheson a. a. O.: »Das Recitativ hat wohl einen Takt, braucht ihn aber nicht. Im ersten Fall meint er damit den sprachlichen Rhythmus, im zweiten das auf orchestischer Basis beruhende Bild des $^4/_4$ Taktes, auch charakterisiert er die Versuche der Franzosen, dem sprachlichen Rhythmus durch beständigen Wechsel der orchestischen Taktbezeichnungen beizukommen.

sofort ein. Denn die syntaktische Gliederung ist schon bei der gesprochenen Rede stark von der seelischen Verfassung des Redenden abhängig. Wer z. B. jemand mit klaren Gründen zu überzeugen sucht, wird seine Rede syntaktisch anders gliedern, mehr Pausen einschieben und das Verhältnis der einzelnen Tonhöhen zueinander anders regeln, als wer einen andern zu überreden oder zu ermahnen trachtet. Endlich findet sich in den besten Rezitativen, wiederum dem Brauch der gegebenen Prosa entsprechend, die Neigung, in einzelnen Stimmungen und Situationen bestimmte *rhythmische Typen* zu wiederholen. Es ist ja an und für sich ein starker Unterschied im Affekt, ob ich die Worte *perfido, e non rispondi* so rezitiere ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ oder ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ oder ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ob ich ferner das Komma beachte oder nicht; mehr Längen werden der Rede größere Würde, Ruhe, gegebenenfalls aber auch größere Gedrücktheit verleihen, mehr Kürzen dagegen stärkere Erregung. Auch sind die Komponisten auf den Gedanken verfallen, einem größeren Komplex durch häufigere Wiederholung einer bestimmten Rhythmengattung einen bestimmten Gefühlscharakter zu verleihen [1]). Unter den Begriff Rhythmus gehören ferner auch Tempo und Vortrag [2]).

Während Melodik und Rhythmik in engster Beziehung zur Sprachmelodie stehen, ist die *Harmonik* das Gebiet, wo sich der Musiker am freiesten und selbständigsten bewegen kann. Auch hier stoßen wir bei den einzelnen Meistern und Schulen auf teilweise sehr erhebliche Unterschiede in der Behandlung. Das Secco der Buffooper und der Teil der Vertreter der seria, denen es nur um das Deklamatorische, nicht aber auch um das Musikalische zu tun ist, haben es

---

[1]) Ein treffendes Beispiel aus Bachs Matthäuspassion führt A. Heuß, Bach-Jahrbuch 1904, S. 91 f. an.

[2]) Auch hier beginnt sich, wie das Beispiel des »*Solimano*« von Perez mit seinen Vortragsbezeichnungen im Secco lehrt, der dramatische Geist zu regen. Schulz gibt a. a. O. auch über diesen Punkt die vollständigste Auskunft; was er über das Steigen und Fallen der Stimme und über die Harmonie sagt, gemahnt bereits an den modernen Begriff der Agogik.

weniger auf eine Entwicklung von Akkordreihen als auf den einzelnen Akkord abgesehen, der außerdem lediglich als Stütze des betreffenden Sprachgesangkomplexes aufgefaßt wird. Diese Akkordfolgen machen darum, vom Standpunkt kunstmäßiger Harmonik aus betrachtet, oft genug den Eindruck ziel- und planlosen Modulierens, das sich nicht selten mit Vorliebe in weit entlegenen, sonst von der Kunstmusik gemiedenen Tonarten bewegt, ja sie sehen mitunter geradezu von geordneten Harmoniefortschritten, regelmäßigen Dissonanzenauflösungen u. dgl. überhaupt ab, ein Punkt, den viele Theoretiker ausdrücklich hervorheben[1]). Bei den ernsteren Dramatikern zeigt sich jedoch auch hierin eine Wandlung: sie streben darnach, auch die Harmonik den Zwecken der Seelenmalerei und Situationsschilderung dienstbar zu machen, und zwar ist dies bei den Meistern deutscher Abkunft oder deutscher Schulung in stärkerem Maße der Fall als bei den Stockitalienern. Selbst ein Dramatiker zweiten Ranges wie K. H. Graun befleißigt sich hierin besonderer Sorgfalt. Damit kommt natürlich auch kunstmäßige Ordnung in die Harmoniereihen, die Akkorde stehen nicht mehr für sich, sondern werden aufeinander bezogen und auseinander entwickelt. Die einzelnen Harmonien bleiben liegen, solange ein und derselbe Gedanke, eine und dieselbe Stimmung am Worte ist und wechseln dann mehr oder minder einschneidend, je nachdem das Gedanken- oder Stimmungsbild sich ändert[2]). Besonders deutlich pflegt dieser Umschlag im Dialog beim Personenwechsel aufzutreten. Aber auch in den Reden derselben Personen haben wir schon bei Hasse schöne Beispiele dafür, wie durch sinnvolle Wahl der Harmonien der seelische Vorgang vertieft wird. Namentlich was die dramatisch schlagkräftige Verwendung des Trugschlusses anbelangt, haben ge-

[1]) Vgl. M. Schneider a. a. O. S. 90f.

[2]) Marpurg a. a. O. warnt vor zu langem Festhalten desselben Tones, andererseits solle man die Harmonie auch »nicht alle Augenblicke ohne Ursache verändern«. Seine Beispiele entnimmt er dem *Ezio* Hasses. Ganz anders ist dagegen Rousseau in seinem Dictionnaire (Art. Récitatif) für das möglichst lange Liegenlassen der Harmonie.

rade Hasse und seine Schule Gluck besonders wichtige Fingerzeige gegeben. Ebenso dient ihnen die Harmonik zur Erzeugung von seelischen Spannungen und Steigerungen aller Art. Die chromatisch aufsteigenden Bässe mit darüber liegender Sequenzenmelodik, die später bei Gluck eine so große Rolle spielen, wurzeln im Hasseschen Secco [1]). Daß dabei endlich auch die Wahl der Tonarten eine psychologische Rolle spielt, ist bei der bekannten Tonartenästhetik des 18. Jahrhunderts nur natürlich.

Alle diese Merkmale zusammen sind der Ausdruck des Bestrebens, das Secco unbeschadet seines deklamatorischen Grundwesens wieder mit erhöhtem musikalischem Leben zu erfüllen und dadurch den Gang der Handlung seelisch zu beleben. Es lag vor allem an der gekennzeichneten Beschaffenheit der Texte, daß die angestrebte Erneuerung nicht vollständig durchgeführt wurde und somit auch bei den besten Dramatikern neben musterhaften Seccopartien auch nüchterne und seelisch indifferente stehen. Aber der Weg zur Besserung war auch innerhalb des Seccos deutlich genug vorgezeichnet und die Rezitativbehandlung Hasses und seiner Mitstreiter hat nicht nur auf Glucks eigene Seccorezitative, sondern auch auf die Rezitative seiner Reformopern einen nicht zu unterschätzenden wichtigen Einfluß ausgeübt.

Der andere Weg zur Neubelebung des dramatischen Geistes im Rezitativ, die Ersetzung des Seccos durch das *Accompagnato*, hat bekanntlich an eine Form angeknüpft, die sich selbst in den Zeiten des Verfalls unter Vinci als Träger dramatischer Bestrebungen behauptet hatte. Nur muß gleich bemerkt werden, daß das Accompagnato, zunächst wenigstens, das dramatische Ziel sozusagen auf dem Umwege über die Lyrik zu erreichen suchte, denn es behandelt von Hause aus in den seltensten Fällen ein eigentliches dramatisches Geschehen, sondern spiegelt nur dessen Eindruck in der Seele der betreffenden Person wieder, sei es, daß es unmittelbar

---

[1]) Ein schönes Beispiel von Jommelli findet man bei H. Abert, Jommelli S. 155.

vorhergeht oder folgt. Es sind Betrachtungen über dramatische Ereignisse, nicht Schilderungen dieser Ereignisse selbst, darum auch sehr selten dialogisch gehalten, dagegen meist folgerichtig mit einer Arie verbunden. Das ist im Wesentlichen auch noch der Standpunkt Hasses und erst bei seinen Nachfolgern, namentlich Jommelli und Traëtta, wird auch die dramatische Handlung als solche in den Kreis des Accompagnatos mit hereingezogen und so die Technik vorbereitet, die es Gluck später ermöglichte, den gesamten Rezitativteil der Oper mit Orchester durchzukomponieren. Daß auch die größten Italiener trotz aller bedeutungsvollen Ansätze diesen Schritt nicht tun konnten, lag wiederum an der Unzulänglichkeit der Texte; man denke sich nur eine Durchschnittsszene bei Metastasio als durchgehendes Accompagnato gesetzt, und man wird sofort die unüberwindlichen Schwierigkeiten erkennen, mit denen die Phantasie der Musiker hier zu kämpfen gehabt hätte. Finden sich doch auch in dem dichterisch gereinigten Musikdrama Glucks und später Wagners einzelne Stellen, die der Ausdruckskraft der Musik minder entgegenkommen und darum auch von beiden Meistern in einer dem alten Secco verwandten Weise behandelt werden[1]).

Im Accompagnato war der Gegensatz zwischen Deklamation und Musik, Wort- und Affektwiedergabe ausgeglichen. Auch die Dichter schlagen hier einen gehobeneren Ton an, aus dem man z. B. bei Metastasio genau erkennt, welche Szenen er als Accompagnati komponiert wissen wollte, auch ganz abgesehen von den bestimmten Szenentypen, die allmählich aufkamen (*ombra*-, *lamento*-, *invocazione*-Szenen u. ä.). Aber sie blieben stets eine für besondere Fälle aufgesparte Würze, nicht die Regel. Dies konnten sie erst werden, wenn auch die Dichtung wieder »musikalisch« wurde, d. h. nicht mehr durch allerhand geistreiche Kniffe auf den Verstand, sondern durch große einfache Ideen und ihre gefühlsmäßige

[1]) Man vergleiche bei Wagner z. B. Wotans Erzählung im 2. Akt de »*Walküre*«.

Darstellung auf Empfindung und Phantasie des Hörers zu wirken begann. Die Voraussetzung für das neue, beseelte Rezitativ war ein neuer tragischer Stil in der Librettistik. Calsabigi gab den Anstoß. Er war zwar durchaus kein »musikalischer Dichter« in dem Sinne, wie Schiller das Wort von Klopstock gebraucht, aber er hatte die Forderungen der Reformfreunde tiefer mit dem Verstande erfaßt, als die übrigen Zeitgenossen, besaß Bildung und Geschmack genug, um den Mangel wirklicher dichterischer Schöpferkraft geschickt zu verdecken und erwies sich besonders geeignet, aus Gluck selbst allmählich herauszulocken, was in diesem bereits als Forderung seines eigenen Wesens schlummerte, und es ihm auf klare begriffliche Formeln bringen zu helfen.

Glucks System bestand indessen nicht allein in einer musikalischen Beseelung des Rezitativs, sondern zugleich auch in einer deklamatorischen Erneuerung der Arie, faßte also die Aufgabe, das Übel der »zweierlei Musik« zu beseitigen, von beiden Seiten an. Dinge, die man früher im Accompagnato behandelt hatte, wurden nunmehr in die Arie hereingezogen und umgekehrt. So fiel der frühere Kettenbau von Rezitativen und Arien nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich zusammen und machte einem einheitlichen tragischen Stil Platz, der weder dichterische noch musikalische Wertunterschiede in den einzelnen Partien mehr kannte.

Ungemein lehrreich für die ganze Frage nach der Rezitativbehandlung ist der Unterschied zwischen Gluck und dem andern großen deutschen Meister des Rezitativs, Seb. Bach. Natürlich beruht auch er zunächst auf dem Unterschied der Texte. Die Bachschen sind durchaus lyrischer Natur; sie kennen kein dramatisches Geschehen im Sinne der Oper, sondern nur die Wiedergabe und Entwicklung einer bestimmten lyrischen Empfindung, sie haben auch keine Personen zu charakterisieren, sondern gehen nur immer von der jeweiligen Rede aus. Bach deklamiert nun innerhalb dieser Sphäre schlechthin vollendet. Aber er mischt dieser Deklamation soviel musikalischen Affekt bei wie kein zweiter Musiker, ja er führt mitunter, wie in der Abendmahlsszene

der Matthäuspassion, ein Rezitativ bei aller Wahrung des Deklamatorischen unmerklich ins rein Musikalische hinüber. Seine Rezitative stehen überhaupt meist unter einem ungeheuren Gefühlsausdruck, daher auch ihre oft so unruhige melodische Linie, die sich um Scheibes Regeln über Stimmgrenzen und Stimmführung nicht kümmert. Letzten Endes liegt der Unterschied zwischen der Art der beiden Meister aber in ihren grundverschiedenen Naturen. Bei Bach hat das Gefühl, bei Gluck das Denken das letzte Wort. Nicht als ob Gluck ein phantasiearmer, bloßer Verstandesmusiker gewesen wäre. Aber die Stellen, wo er dem Gefühl freien Lauf läßt, sind von Anfang an nach einem bestimmten, wohldurchdachten Plane berechnet und Gluck läßt sich von dem Gefühlsdruck auch niemals soweit hinreißen, daß jener Plan dadurch verwickelt oder gar zeitweise verdunkelt würde. Man vergleiche hier nur einmal eines der großen Accompagnatos von Jommelli und Traetta mit der Mehrzahl der Orpheusrezitative: jene führen Gemüt und Phantasie des Hörers häufig auf allerhand Nebengebiete, die zur Abschattierung der Hauptstimmung dienen, Gluck dagegen bleibt durchaus bei der Hauptsache und sagt nur das unbedingt Notwendige, seine Rezitative sind darum auch, rein musikalisch, größtenteils ärmer. Man pflegt das die dramatische Wahrheit Glucks zu nennen, tatsächlich bedeutet es die äußerste Selbstverleugnung des Musikers dem Dramatiker gegenüber.

Das Rezitativ in Glucks italienischen Opern bis zum »Orfeo«.

Es sollen nun im folgenden Glucks drei erste Reformwerke, *Orfeo*, *Alceste* und *Paride ed Elena*, auf ihre Rezitativbehandlung untersucht werden. Sie bilden eine Gruppe für sich, da sie auf italienische Texte geschrieben sind und auch ihrem Stil nach der italienischen Oper noch näher stehen als die späteren Pariser Schöpfungen, in denen mit der französischen Sprache auch der Einfluß des französischen Rezitativs steigt. Entwicklungsgeschichtlich ist es indessen nötig,

wenigstens summarisch auch auf Glucks früheres Schaffen einzugehen, das H. Abert[1]) in zwei Abschnitte einteilt, einen, der bis zu den *Nozze d'Ercole e d'Ebe* reicht und wesentlich unter Hasses und Sammartinis Einfluß steht, und einen zweiten, der unter dem Zeichen der jüngeren Schüler Hasses steht. Aus dem ersten seien die jetzt im Neudruck vorliegenden[2]) *Nozze d'Ercole* (1747), aus dem zweiten die *Clemenza di Tito* (1752), eine der bedeutendsten vorreformatorischen Opern, näher besprochen.

»*Le Nozze d'Ercole e d'Ebe*« sind eine jener allegorisch-mythologischen Gelegenheitsopern, wie sie die damaligen Musiker auf hohen Befehl zu Dutzenden für Hoffestlichkeiten schreiben mußten und wie sie z. B. Bach in mehreren seiner weltlichen Operetten parodiert hat. Gluck dagegen mußte, wie die meisten seinesgleichen, diese frostigen Modeprodukte mit ihren plumpen Schmeicheleien ernst nehmen und alle Mittel des voll entwickelten italienischen Opernstils ins Treffen führen.

Die einleitende Sinfonia, die übrigens von Sammartini stammt, hat nichts mit dem Stücke zu tun. Dieses wird von einem Rezitativ des Giove und Ercole eröffnet. Gleich der Anfang ist in schlechtem Sinne italienisch: ohne Absatz und auf gleichbleibender Harmonie wechseln die Personen. Der spätere Meister hätte mit dem Einfall des Ercole die Tonart geändert, um dem Gegensatz der Rede einen harmonischen an die Seite zu stellen. Giove setzt ruhig und bestimmt im absteigenden Dreiklang ein, er hat nicht nötig, den Namen »Alcide« besonders zu betonen; der Baß ruht sicher auf der Tonika. Nun fährt der leidenschaftliche Ercole auf, aber seine Deklamation bleibt trotz aller Erregung doch noch immer auf demselben göttlichen D des Giove liegen. Solche harmonische Sorglosigkeit ist wiederum älterer italienischer Brauch. Die Rede des Ercole ist dagegen gut deklamiert; die Satzglieder sind deutlich durch Pausen getrennt,

---

[1]) Gluck-Jahrbuch II, 1 ff.

[2]) Bayrische Denkmäler XIV, 2.

und die Betonung der Worte ist im allgemeinen treffend. Auch können wir eine Charakterisierung des Helden feststellen: Abert hat ihn mit Recht einen Sanguiniker genannt; die lebhaft springende Rede berechtigt dazu. Schlackenlos aber ist dies Rezitativ nicht: ein Name, wie der der Giunone, dürfte nicht so untertauchen, wie er es hier tut. Giove entgegnet wieder treffend in ruhigem, väterlichem Tone. Der Trugschluß, der seine Rede einleitet, ist ein in dieser Oper öfter auftretendes Mittel, Personenwechsel zu kennzeichnen, er stammt als solches von Hasse. Für den Ausdruck ist die übermäßige Quarte bei »fragli Dei« wegen der Emphase bemerkenswert. Im übrigen zeigt sich hier, daß unserm Meister der Akzent der italienischen Sprache noch nicht völlig in Fleisch und Blut übergegangen ist, denn sonst hätte er nicht »l'aúgŭstŏ« und »il̀ chiarò« betonen können. Die Antwort des Ercole ist gut gelungen. Die lebhafte, in ein inneres Crescendo auslaufende Frage wird von dem langen Baßtone sicher zusammengehalten, wie das folgende durch den chromatisch aufwärts schreitenden Baß. Das sind Mittel, die bei Hasse zuerst auftauchen und später in den Reformopern zur Vollendung kommen sollten. Seite 20, System 3 [1]) haben wir die typische konventionelle Kadenz mit dem Quartensprung, die auch bei den Italienern längst zur Formel erstarrt war und von Gluck zunächst so gut übernommen wurde wie von der ganzen Hasseschen Schule. Indessen zeigt sich doch schon hier das Bestreben, von der Schablone loszukommen, wofür wir noch Belege finden werden. Durchaus italienisch klingt auch der folgende Plapperton des Ercole, dem es auf Sinn und Interpunktion wenig ankommt; bemerkenswert ist nur die Viertelpause vor »Giuno«. — Nach *d*-moll erstrahlt hell und freudig *A*-dur. sehr schön und spannend steuert die Entwicklung schließlich auf die »pace amica« zu. Auf den *D*-dur-Schluß folgt die *G*-dur-Arie des Ercole, dann geht in *F*-dur das Rezitativ weiter. Diese fremd einsetzende Tonart ist wohl berechnet.

[1]) Die Seiten beziehen sich auf die neue Ausgabe.

Man sieht, wie töricht auch hier die übliche Nummerneinteilung ist, denn bereits wie in den Reformopern werden dramatische Zusammenhänge und Abschnitte zwischen Rezitativ und geschlossener Form durch die Tonarten, je nachdem sie verwandt sind oder einander abstoßen, gekennzeichnet. Harmonische Eigentümlichkeiten sind in diesem Rezitativ kaum zu vermerken. Die Tonarten gehören sämtlich zum Dur-Geschlecht; Abert hat für mein Empfinden auch am Schlusse richtig Dur ergänzt. Ohne Wechsel der Tonart folgt Giove auf Giunone. Später, Seite 32, 4 finden wir Personenwechsel mit Trugschluß. Der schmerzliche Sekundakkord auf »exclusa« Seite 33, 1 ist wohlüberlegt, noch mehr aber die chromatische Baßführung mit der verschleierten Sequenzenbildung in der Gesangsstimme Seite 33, 2. Gut betont ist Seite 32, 1 das »così« und im System 2 »l'aspetto mio?« Dann aber geht es indifferent weiter. Im System 3 wird sogar ein Semikolon verschluckt, und der Einwurf des Ercole ist wieder eine Floskel-Kadenz. Aber Seite 33, 2 ff. haben wir in den Worten des Ercole zwei fein abgestufte Kadenzen: in der Mitte des Satzes als halben Schluß die Terz-Kadenz und am Ende der Rede die Voll-Kadenz. Diese Art der Kadenz-Behandlung weist auf die Reform-Opern hin. Auffällig ist dagegen die Nachlässigkeit, mit der über die beiden betonten »mio« Seite 33, 4 hinwegdeklamiert wird. Die Frage Gioves Seite 34, 3 kommt durch den Harmoniewechsel zu ihrem Rechte, das synkopierte »Ah« wirkt mit der Drastik einer Geberde; die Dur-Harmonie entspricht der Vorstellung des »rasserena« und mündet bei »agitata« folgerichtig in die Dissonanz! Auch der spitze Ton Giunones Seite 34, 1 ist gut getroffen. — Nach der *E*-dur-Arie Gioves fährt das Rezitativ in *D*-dur fort, das heißt also Situationswechsel. Dies Rezitativ gehört zu den schwächsten des Stückes. Leichtsinnig geht es über den Satz hin. Die beiden Hauptgegensätze »donne« und »eroi« werden nicht betont, dagegen das weit unwesentlichere »sedur«. Mit *G*-dur folgt auf die *F*-dur-Arie eine neue Szene. Giunone und Ebe reden über die List, die sie gegen Ercole anwenden wollen.

Ebe beginnt als junges Mädchen schüchtern, etwas ängstlich; geradezu rührend wirkt die kindliche Terzfrage bei »infelice«. Giunone wehrt ihr mit einem barschen Sekundakkord. Die Modulation bei ihrem Einsatz ist sehr wirkungsvoll. Die Überlegenheit der Göttermutter ist auch deutlich durch das bestimmte »Seguimi« und die folgende, hier wirklich schlagkräftige Vollkadenz »e taci« gekennzeichnet. Danach gibt es keinen Widerspruch! Dies ist ein Beispiel für die bewußte künstlerische Verwendung der alten Kadenz, wie wir sie später finden werden. — Die schnelle Trugschlußwendung von *Es*-dur nach *A*-dur beim Personenwechsel (Seite 54, 4) ist Gluckisch. Sonst meldet sich freilich der deutsche Harmoniker hier nur sparsam an. Zu beachten ist, daß Ebe mit dem kleinen Einwurf »Almen . . .« keinen Tonartwechsel herbeiführt: Giunone bestimmt! — Seite 52 ist die Mutter in ihrer affektvollen Rede mit den scharf deklamierten, von Pausen getrennten Satzgliedern treffend gezeichnet. Sie erscheint durchaus als die Gebieterin des Himmels, eine griechische Fricka. Ebe folgt der Herrin. Auch ihre Deklamation nimmt jetzt einen bestimmten Ton und deutliche Gliederung an. Bei dem mythologischen Erguß über Athene, Amor, Vulkan und Mars treten wieder bezeichnende harmonische Sequenzen auf: drei stufenweis aufschreitende Quartensprünge im Baß. Sie haben, wie schon bei Hasse, den Zweck, vielgliedrige Sätze, die einen Gedanken durch verschiedene Beispiele erläutern, zur Einheit zusammenzufassen; hier zeigen zugleich die aufsteigenden Quartenschritte *C F*, *D G*, *E A*, *Fis H* die steigende Erregung an. — Die Tochter endigt, ihren Gehorsam dartuend, mit einer Vollkadenz; Giunone schließt sie entzückt in ihre Arme. Ihre überströmende Freundlichkeit in dem kurzen Schlußsatz ist ein feiner Zug![1]) — Das nächste kleine Rezitativ der Ebe ist ein Beispiel guter Deklamation aus Hasses Schule; man könnte glauben, es sei der alte Meister selber. — Mit *B*-dur

[1]) Nach diesem Dur-Rezitativ und vor der folgenden *D*-dur-Arie halte ich *H*-dur als Schluß für sinnreicher als das vorgeschriebene *H*-moll.

reiht sich an die vorhergehende *G*-dur-Arie die große Szene zwischen Ercole und Ebe. Aufgeregt, in dunklen *B*-Tonarten beginnt sie, solange Ercole von seiner inneren Not spricht. Aber der Erzürnte wird sogleich zum Kavalier, wie er die »bella Ninfa« erblickt, und graziös phrygisch fragt er: »Chi sei?« Die phrygische Frage, die deutsches Gut ist (Hasse, Bach) und stets etwas besonderes zu sagen hat, erscheint kurz darauf Seite 73, 4 in Ercoles Mund noch einmal. Sie leitet in den Mittelteil über, der von Kreuztonarten beherrscht wird. Seite 74, 1 ist es feinsinnig, wie Ercole mit seiner beiseite gesprochenen Bemerkung in die Harmonie der Ebe einsetzt; denn der Gedanke schließt sich eng an. Dann berichtet Ebe von ihrer Herkunft, und ein fast pastoral gefärbter Ton Seite 74, 4 begleitet ihre Rede, die so geschickt herauskommt, als ob sie täglich ein Dutzend Helden anführte. Charakteristisch ist das Hineindringen in die Kreuztonarten bis nach *H*-dur! Kokett schließt sie: »Eurilla è il nome mio«, und in ihre Harmonie einfallend ruft Ercole aufgeregt: »tu mi deridi!« Dann führt ein Trugschluß zu seinem neuen Gedanken. Von jetzt an wird Ebe immer zurückhaltender, Ercole immer erregter. Echt empfunden ist sein verzweifeltes »M'intendesse così« in hoher Lage, Seite 76, 1. Als Ercole sie fragt, ob sie jemals Liebe im Herzen gefühlt habe, setzen wieder die *B*-Tonarten ein, die bis zum Ende nicht mehr verschwinden. Auch in Ebe regen sich die Leiden der Liebe; schön ist, wie sie, Seite 77, 3, dem Ercole das Wort abnimmt und ins schmerzliche biegt. Wie ein scharfer Punkt steht das schwerbetonte »mal« mit seiner Dissonanz am Schluß der Szene.

In *G*-dur beginnt der zweite Akt. Ebe und Giunone reden über ihr Unternehmen. Atemlos kommt Ebe auf die Mutter zu. Die Tonart wendet sich sogleich in die *B*-Regionen. Giunone deklamiert echt italienisch sogar über einen Punkt hinweg. Aber im allgemeinen ist ihr herrischer Charakter festgehalten (vgl. den Quintensprung Seite 90 unten: tua mercè). Ebe wird, Seite 91, 3, wieder mit Trugschluß eingeführt. Sie ist ganz außer Fassung und redet viel

leidenschaftlicher als sonst. Um so matter wirkt allerdings der folgende salbungsvolle Weisheitsspruch Giunones. Ein schönes Beispiel findet sich auf Seite 92, 1: Giunone fällt der eben auf einer schmerzlichen Dissonanz angelangten Ebe ins Wort und löst sie beruhigend auf! In ihrer herrischen Art sucht sie sie weiter zu beschwichtigen; sehr charakteristisch sind die aufeinander folgenden, scharf deklamierten Choriamben von »Ch'il sen t'accende« an: ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑. Ebe antwortet darauf in abgerissenen, unsicheren Rhythmen ziemlich resigniert. — Nun folgt Seite 101 das Glanzstück der Oper, das Accompagnato des Ercole. Es ist das einzige des ganzen Werkes. Das Accompagnato tritt in allen italienischen Opern Glucks gegen das Secco zurück: es kommt weniger zu Worte als bei den Italienern. Tritt es aber auf, so zeigt es sofort Glucks Begabung auf diesem Gebiete. Hier nimmt das Orchester von Anfang an bedeutenden Anteil. Ein wuchtig punktiertes *g*-moll-Motiv, das im Typ auf Hasse zurückgeht, schildert den Sturm in des Helden Brust. Sein Ruf nach Eurilla ist bester Italianismus; so hätte Jommelli schreiben können. Bei den Worten »vicine selve« tritt eine tonmalerische Figur auf, die das umherirrende Suchen nach der Geliebten veranschaulichen will. Dann erscheint noch ein energisches Dreiklangsmotiv, das sich alsbald mit dem ersten punktierten Rhythmus vereinigt und so in vielen verminderten Akkorden den inneren Zustand des Liebenden schildert. Darauf setzt eine Partie ein, die mit dem lang ausgehaltenen verminderten Sept-Akkord und der herben Deklamation ganz an ähnliche Stellen im »*Orfeo*« gemahnt. Nachdem der punktierte Rhythmus, ohne das zweite Motiv, als Übergang zum Empfindsamen noch einmal erklungen ist, stehen wir vollends vor den Pforten des »*Orfeo*«. Die langen Klagetöne der ersten Violinen sind Vorläufer der Gluckschen Zauberklänge, die uns in seinen reifen Werken ans Herz rühren. Auch die Figur der zweiten Violine wird noch manchmal zu finden sein; hier hatte Gluck von Jommellis berühmten zweiten Violinen gelernt. Die Melismata auf »Suon« und »zeffiri lenti« und der drängende Aufstieg bis

»querele« — alles das ist Orfeo-Stil. Seite 104, 1 bei »ninfa« erscheint zum ersten und einzigen Male in dem Stücke die Durtonart: sie spricht die Freude des Helden beim Anblick der Schönen aus. Die tonmalerische Figur bei »vento« ist italienischer Herkunft. Mit dem punktierten Anfangsrhythmus schließt das Accompagnato zyklisch, wie so oft bei Gluck, ab. In diesem Stücke kündigt sich deutlich der spätere Meister an, dessen besondere Stärke die Schilderung des Innenlebens und vor allem der Seelennot bildet. Ganz in Moll und schwere Akkorde ist die Musik getaucht, und nur an der einen Stelle, wo der Sehnsüchtige die Nymphe erblickt, leuchtet ein kurzer Dur-Strahl in das trübe Gewölk, dann überzieht sich wieder alles, und trotz dem freudigen Ausgang schließt das Accompagnato echt Gluckisch in *g*-moll. Die Orchesterbehandlung steht schon unter dem Zeichen Jommellis, dessen grüblerisch schwere Art unserm Meister besonders nahe liegen mußte.

In spitzer, selbstgefälliger Deklamation fährt Giunone im Secco (*Es*-dur) fort. Ercole beginnt flüchtig, knüpft dann aber im Ausdruck an sein Accompagnato an und endigt in rührend flehendem Tone. Zu dem Worte »tormento« ist ein verminderter Septimenakkord vorgeschrieben. Solche Akkorde sind in Glucks italienischen Secco-Partien noch selten zu finden, ganz im Gegensatz zum Rezitativ der Reformopern. — Zu beachten ist Seite 106, 1 »O dalla speme, o dall' affanno« mit dem An- und Abstieg. Seite 106, 2 findet sich ein feiner Unterschied, den Ebe zwischen sich und Ercole macht: ihn schildert sie in schwungvollen, heroischen Rhythmen, sich selbst dagegen in lauter gleichen Noten, bescheiden und fast unterwürfig. Der Weisheitsspruch Seite 107, 1—2 ist wieder, wie schon früher einmal, durch einen langen Basston zusammengehalten. Beachtenswert ist ferner die innere Hast, mit der Ebe Seite 107, 3 ihre Worte herunterplappert. Schön ist Seite 108, 1 das plötzliche *G*-dur auf »lieto«. Ercoles letzte Rede, wo er den Schwur fordert, deklamiert sehr scharf und bestimmt auf einem Akkord. Erst bei der harmonischen Trübung auf »sospetto« kommt das Leid wieder

über ihn, und charakteristisch für Gluck ist es, daß er im Anschluß daran auch den Eid der Ebe in Moll hält. Der Eid selbst klingt bestimmt, hat aber einen schmerzlichen Akzent: »a tutti numi«. Die Vollkadenz bei »giuro« ist am Platze. — Nach der *D*-dur-Arie der Ebe beginnt das Rezitativ in *B*-dur. Giunone tritt auf. Ercole sieht sie und ist höchst aufgeregt über das Erscheinen seiner vermeintlichen Feindin. Er spricht seine Worte sehr schnell in kleinen Noten, und ruft schließlich fanfarenartig: »Partiam da quì . . .« Giunone entgegnet ruhig und hoheitsvoll; aber der um sein Liebesglück Besorgte bleibt erregt, bis ihm die Göttin alles erklärt. Sie beginnt »Io nemica d'Alcide!« und italienisch oberflächlich verschwindet das »Io« vollkommen in der Betonung; gleich hinterher steht es allerdings groß da, von einer Pause abgegrenzt; so hätte der reife Gluck dies Wort von Anfang an hervorgehoben. Es ist eigentümlich, wie Gelungenes neben Unfertigem steht; man erkennt deutlich den kommenden Dramatiker, aber er hat sich noch von vielen Schlacken zu reinigen. So ist gleich im Folgenden, Seite 114, 2, das Ausrufungszeichen am Satzschluß ganz außer acht gelassen, sorglos geht es in gleichmäßigen Achteln darüber hin, und gleich danach sind die Satzglieder wieder meisterlich klargelegt. (Man beachte die Viertelnote beim Komma mit dem verminderten Quintsprung auf »timor«, Seite 114, 3.) Der neue Gedanke, Seite 114, 4, wird, wie wir es schon kennen gelernt haben, mit einem Trugschluß eingeleitet. In typisch geschwätziger Weise klärt Giunone nun den Angeführten auf. Leider stoßen wir dabei wieder auf einen bösen Italienismus alten Schlages: der Name »Ebe«, auf den es ankommt, wird verschluckt. Auf Seite 115, 3 wird Ercole mit einer Modulation eingeführt, wie wir sie schon früher einmal (Seite 50, 4) gefunden haben: man erwartet einen *C*-dur-Schluß, statt dessen erscheint eine Wendung nach *a*-moll mit folgendem Trugschluß. Diese Modulation ist durchaus in der Situation begründet. Sie führt hier auch die hellen Kreuztonarten herbei, die nun für die Stimmung des Ercole passen. Ebe bestätigt, Seite 116, 1, die Wahr-

heit mit einer Vollkadenz. Derlei hat Gluck von Hasse gelernt. Gut ist darauf die scharfe Deklamation des Ercole, nur ist merkwürdig und wieder für Gluck bezeichnend die Überleitung des Rezitativs bei »piacere«, Seite 116, 3, nach Moll. Man kann häufig beobachten, wie Gluck auch helle Affekte in Moll taucht; er betont auch in der Liebe gern Leid und Qual (Seite 116, 4 »tormento«), nicht Lust und Vergnügen. — Die beiden Glücklichen werden zum Vater Giove geführt, der ihnen in seiner männlich festen Art, die sich in dem daktylischen Rhythmus seiner gut gegliederten Rede ausdrückt, den Segen erteilt. Das zweistimmige Rezitativ, Seite 125, 4, stammt aus Italien; in der neapolitanischen Oper ist es selten, häufiger in der venezianischen [1]). Darauf wendet sich der Schluß des Rezitativs nach schweren Molltonarten, die hier in so ungetrübter Stimmung fehl am Ort sind. Sie treten offenbar nur der folgenden Arie zuliebe auf, die zudem aus der früheren Oper *Sofonisba* entlehnt ist. Mit anapästischem Fest-Rhythmus hat Giunone das letzte Wort. Leider verfällt sie, Seite 134, 2, wieder in den alten italienischen Plapperton; doch ist der Schluß wieder klar und gut.

Trotzdem Gluck von der späteren Konsequenz in der Deklamation noch weit entfernt ist, gehört er doch schon in dieser Oper zu den guten Deklamatoren seiner Zeit. Die Ungleichheit in der Durchbildung des Seccos teilt er mit den Italienern, ebenso aber auch das Streben, es wenn möglich, dramatisch zu beleben. Dahin gehören im Anschluß an Hasse die Verwendung der Sequenz und auch die Versuche individueller Kadenzierung, ebenso das Streben, die Personen zu charakterisieren. Dagegen fehlt noch alles Ariose und selbst das kleinste Melisma. Die Rhythmik wird meist schon sorgfältig aus der sprachlichen abgeleitet und dabei häufig der Charakter der Personen und Situationen mit Glück gewahrt (namentlich mit daktylischen und anapästischen

[1]) Ganz im neapolitanischen Sinne meint Marpurg a. a. O.: »Das mehrstimmige Rezitativ gehöret unter die Mißbräuche. Denn da es taktmäßig gesungen werden muß, geht es dadurch gegen die Nature«.

Rhythmen). Die Harmonik entfernt sich weit von der alten italienischen Sorglosigkeit und zeigt schon den kommenden Meister mit seiner Vorliebe fürs Schwere, Tragische. Tonartenwechsel fällt noch nicht durchweg mit Personenwechsel zusammen, doch wird der Trugschluß schon häufig zu guten psychologischen Wirkungen ausgenutzt. Die Orchestersprache des Accompagnatos ist von Jommelli beeinflußt. Sie geht nicht auf äußere Tonmalerei aus, sondern gibt Seelenschilderung. »Stimmungsmotive« werden konsequent durchgeführt und geben dem Stück einen geschlossenen Charakter. Im allgemeinen ist die Hassesche Tradition mit Ernst und Glück gewahrt.

La Clemenza di Tito. Der erste Akt beginnt mit einem Rezitativ zwischen Vitellia und Sesto, das vom reifen Gluckstil nicht mehr weit entfernt ist. Gleich in den ersten Noten erkennen wir den herrischen Charakter der Frau, die um jeden Preis ihren Willen durchzusetzen sucht. Wie eine Fanfare tönt dies »Ma che!« dem betroffenen Sesto entgegen. Und dann ergießt sich über ihn ein Schwall, den der Unglückliche nur mit einem kurzen »Oh dio« und nicht einmal auf eigener Harmonie zu unterbrechen vermag. Zu beachten sind die vier Sechzehntel auf »Moto a un tumulto«, dann die plötzliche Trübung bei »vendetta« und auch die heißen Kreuz-Tonarten bei der Eifersucht. Der Baß geht ungeordnet hin und her, hält aber doch Zusammengehöriges durch gleiche Harmonie verbunden, z. B. die Worte »Che Tito a Berenice in faccia mia« usw. auf dem langen cis. Die Deklamation ist treffend, der Satz deutlich durch Pausen gegliedert, nichts von oberflächlichem Rezitieren. Wie plastisch ist die steigende Linie »Che Tito a Berenice in faccia mia!« Sesto, der bei »Vitellia ascolta« mit einem drastischen harmonischen Ruck eingeführt wird, hat im Gegensatz zu Vitellia einen aufwärts drängenden, meist chromatischen Baß. Er ist sehr aufgeregt; seine Stimme steigt in die höchsten Rezitativlagen [vgl. »Tutto (*fis''*) nel tuo furor«, und »a lui son presente« (*f''*)]. Aber nicht bestimmt, befehlend, wie bei Vitellia, sondern angstvoll, gequält wirkt seine Deklamation. Charakteristisch

ist, wie Vitellia dem Sesto das »e pure« mit denselben Noten vom Munde abnimmt. Weiterhin hätte der reife Gluck das »Io« der Vitellia vor dem »gelosa« mit Harmoniewechsel eingeführt; hier geht der Personenwechsel auf einer Harmonie durch. Dasselbe begegnet uns gleich darauf noch öfter, wenn auch nicht so oft wie in den *Nozze*. Gluck legt noch keinen Wert auf »harmonische Dialektik«. Die Schlußworte der Vitellia weisen schon auf den späten Gluck hin: vgl. die scharfe Deklamation, die Pause nach »tramonti«, das *e* auf »svenato«.

Annio eröffnet die zweite Szene mit der vorhergehenden Harmonie der Vitellia. Er entwirft in seinem Rezitativ ein Bild des Tito voll Würde und Hoheit, vgl. den Anfang: »Tito ha l'impero«; bemerkenswert ist das plötzliche Moll auf »Roma piange«. Waren es in der ersten Szene die leidenschaftlichen Kreuztonarten, die dominierten, so kommen jetzt zum ersten Male die *B*-Tonarten herein und zwar bei der Gelegenheit, wo von der Selbstbeherrschung des Tito gesprochen wird (*Es*-dur, *As*-dur). Darauf ist das »Il colpo ancora non è maturo« mit dem fast drohenden Anfang und der bestimmten Kadenz zu beachten. Auch das jämmerlich hervorgestoßene »eguale« am Schluss ist für den schwankenden Sesto charakteristisch. In der dritten Szene bittet Annio den Freund, Fürsprecher für ihn und Servilia bei Tito zu sein. Sesto verspricht, den Dienst zu leisten. In Rede und Antwort, und zwar bei »di rendermi felice« und »ogni tua brama, Annio, m'è legge« klingt *a*-moll nicht glückverheißend. Die Ungeduld bei »impaziente anch'io son« kommt in dem Rhythmus treffend zum Ausdruck. Das Wort, auf das es ankommt, »ora«, ist emphatisch hervorgehoben, ebenso das »estremo« (*g''*).

Die vierte Szene zeigt Sesto allein in Hangen und Bangen. Ein Italiener hätte an dieser Stelle ein Accompagnato angebracht, auf das der affektvolle Text dieser Soloszene von selbst hinzuführen scheint. Gluck dagegen versucht es fast demonstrativ mit dem Secco, als wollte er beweisen, daß sich derartige Vorwürfe auch auf diese Weise behandeln

ließen. Tatsächlich ist dieses Rezitativ ein mustergültiges Secco. Es gibt das Gefühl des Unglücklichen, von Liebe und Gewissen Gepeinigten klar wieder und besitzt alle Vorzüge schärfster Deklamation. Es ist bezeichnend, daß Gluck auf derartige Partien, die eigentlich das Accompagnato forderten, besondere Sorgfalt verwandt hat[1]). Man achte auf einen Satz wie »oh sovrumano poter della beltà!« mit dem über den Taktstrich gebundenen Achtel und dem schluchzendem Melisma bei »poter« und alle die leidenschaftlichen Ausbrüche, z. B. »ne abusa« oder »esempio« und die beiden gesteigerten »ma non«! Die Harmonik steht trotz dem *C*-dur-Schluß (wegen der *C*-dur-Arie) auf Moll (*d*-moll, *a*-moll, *c*-moll). Vom Fehlen des Orchesters abgesehen, haben wir hier schon den Orfeo-Stil mit der leidenschaftlichen Melodik und dem großen Stimmumfang.

Publio und Annio begrüßen in der fünften Szene den Tito im Namen des Senats und bitten, ihm von den Schätzen der besiegten Provinzen einen Tempel erbauen zu dürfen. Sie reden in festlichem Tone, aber mit Hingebung, man merkt ihnen die Liebe zu ihrem Kaiser an. Tito erwidert viel ruhiger. Er ist der besonnene, gütige Herrscher. Langsam, ohne Aufwand rezitiert er; die Harmonien bleiben lange unverändert, z. B. über den ganzen umfangreichen Satz von »Romani« bis »arrossirne«. Ein Musterbeispiel für die Verwendung der Harmonik ist die Erwähnung des Vesuv-Ausbruches: in der Deklamation zeigt sich die große Erregung des Redners; aber er ist gefaßt und Herr der Lage, darum bleibt die Harmonik auf dem Sextakkord über *Dis* liegen. Solche Züge sind für diesen »Titus« bezeichnend: seine clemenza, seine leidenschaftliche Menschenliebe kommt zum Ausdruck, jedoch niemals weichlich: ein Gefühl der Hoheit und Überlegenheit adelt sie. Gluck vergißt nicht, daß Titus zugleich der römische Kaiser ist. Hier ist auch eine schöne Charakteristik des Sesto und Annio zu finden: Sesto redet stets

[1]) Abert, Gluck-Jahrbuch II, 11 ff.

impulsiv, erregt, in vorwiegendem Rhythmus , bei »modera almeno, Augusto, i benefizi« die Erregung kaum bändigend (»Augusto« auf dem verminderten Akkord *cis gis h d*!); Annio dagegen (»Augusto, io conosco di Sesto il cor usw.«) bleibt zögernd, verlegen. Gluck hatte bei seiner nunmehr voll ausgebildeten Seccotechnik nicht nötig, ein so langes Rezitativ zu scheuen. Mozart mochte für die dramatische Wirkung dieser Szene nicht gut stehen und schob deshalb Marsch und Chor ein. Es ist höchst lehrreich für das Glucksche Rezitativ, wenn man es mit dem des Mozartschen »Titus« vergleicht. Hier finden wir auf Schritt und Tritt die bösesten Italianismen, wo Satzglieder, Ausdruck und Harmonik oberflächlich behandelt werden. Über diese Stufe ist Gluck schon mit diesem Werke hinaus. Sicher hat Abert recht, wenn er den »*Tito*« als den Höhepunkt in Glucks Rezitativ vor den Reformopern bezeichnet, und richtig weist er darauf hin, daß man sich nur die Harmonie vom Streichorchester ausgeführt zu denken brauchte, um einen Stil zu erhalten, der demjenigen des »*Orfeo*« nahe verwandt ist. Bei Mozart gibt es im Rezitativ keine Personencharakteristik. Wir sahen schon, wie Gluck in den »*Nozze*« sich sehr um eine bezeichnende Unterscheidung der Gestalten bemühte; hier im »*Tito*« ist er ein großes Stück auf dieser Bahn vorgerückt. Die Charaktere spiegeln sich nicht nur in den Arien wieder, sondern auch im Rezitativ. Die spätere Art des Dramatikers Gluck, im Rezitativ den jeweiligen, aus der Situation sich ergebenden Charakter zu schildern, während die Arie den Typ, die Idee des Charakters darstellt, bereitet sich hier vor [1]). Nur eins steht hinter den Reformopern noch ziemlich zurück: die Harmonik. Wenn wir auch schon beachtenswerte Ansätze zu sprechender, seelenschildernder Harmonik antreffen, so sind es doch immer nur Ansätze, und ziemlich sparsame.

In der sechsten Szene drückt Annio seine Selbstverleugnung ganz mit dem heroischen Pathos derartiger, an Plutarch

---

[1]) Vgl. Heuß, Ztschr. I. M. G. XV, 27 ff.

geschulter Helden aus. Schön ist die Stelle der Servilia: »io sposa di Cesare« mit der Sequenz und dem plötzlich in Vierteln lebendig werdenden Baß. Im Folgenden zerreißt sie sogar in ihrem Schmerz ein Wort: »abban-donarmi«, was sehr selten bei Gluck ist. Am Schluß des Rezitativs deklamiert Gluck ausgezeichnet »ánima mia«: Mozart begnügt sich dagegen mit der formelhaften Kadenz.

Auch die siebente Szene hätte die meisten Musiker zu einem Accompagnato aufgefordert. Aber Gluck spart mit diesem Mittel da, wo er alles Nötige in dem auf dramatischen Ton gestimmten Secco ausdrücken kann. Das Rezitativ beginnt in Dur und schließt in Moll: Servilia will die Kaiserkrone nicht annehmen, weil sie Annio liebt. Mit großer Bestimmtheit betont sie »no, si gran prezzo non val per me l'impero«. Die folgende *E*-dur-Arie gibt das liebende junge Mädchen. In der achten Szene zählt Publio die Angeklagten in einer mitleidslosen, scharf punktierten Rhythmik auf. Tito erwidert mit demselben Gemisch von Leidenschaft und Hoheit wie früher. In der neunten deklamiert Servilia zuerst stockend, ehrfurchtsvoll; von »Il core, Signor« usw. an wird sie erregter, Kreuztonarten und sequenzenhaft sich folgende Sätze mit gleichen Kadenzen treten auf. Sehr schön ist der Entschluß, an Annio festzuhalten, mit dem Trugschluß auf »obbliárlo« (echt Gluckscher herber Querstand a-ais) wiedergegeben; auf dieser wichtigen Harmonie bleibt Servilia den ganzen Satz über bis »pensiero«. Tito verzichtet; würdig, gefaßt bewegt er sich in kleinem Stimmumfang; dann aber folgt eine überströmende, leidenschaftliche Melodik der Servilia mit großen Intervallen und weitem Stimmumfang. Aber auf Tito lastet der Verzicht schwer: *B*-moll bei »il ver ch'offende«.

Nun tritt in der zehnten Szene Vitellia höhnend zu Servilia. Ihre ironische, scharfe Zunge und zugleich ihr Zorn kommen ausgezeichnet in dem punktierten Rhythmus zum Ausdruck. Derlei ist im Rezitativ selten, hier aber besonders angebracht. Die Punktierung kehrt immer wieder, sobald Vitellia redet. Servilia beginnt dagegen schüchtern und

gemessen, dann mit steigender Erregung. Sesto ist gänzlich in Vitellias Macht und hat keinen Willen; er leidet darunter, wie die heftigen kurzen Ausbrüche zeigen. Vitellias heroischer Charakter reißt schließlich auch ihn fort, vgl. die fliegende Erregung am Schluß.

In der elften Szene beginnt Vitellia etwas konventionell, der Ausruf »Tito« geht unter; dann aber kommen drastisch abgerissene Sätze. Auch das Wort »Cesare« bei Publio hat nicht die Bedeutung wie es sein müßte. Dagegen ist in der zwölften Szene die Bestürzung, die die Nachricht, der Kaiser hätte sie zur Gemahlin erwählt, auf Vitellia ausübt, deutlich im Rezitativ zu erkennen. Ihr Satz ist durch Atemlosigkeit in lauter kleine Stückchen zerhackt. Schön ist das im Basse festgehaltene *C* von »E partito?« — »dallo sdegno« mit fortwährend verschärfter Harmonik:

Der letzte Akkord erklingt bei »ah mi lasciai trasportar dallo sdegno«. Die Harmonik ist hier überhaupt bewegter, vgl. die außergewöhnlichen Baßschritte *B-Cis* und *F-Gis*.

Nun folgt das erste Accompagnato der Oper. Es gehört der Vitellia. Das Streichorchester leitet mit einem herrischen, trotzigen Motiv ein, in dem wir jenen punktierten Rhythmus wiederfinden. Daneben steht kurz vor dem Gesangseinsatz eine weiche, zagende Mollfigur. Diese beiden Elemente, die für die augenblickliche Stimmung der Frau bezeichnend sind, gehen durch das ganze Stück. Meist ist es das erste leidenschaftliche Motiv, das begleitet. Der schmerzvolle Zug kehrt in den langen gehaltenen Akkorden wieder. Ganz Gluckisch ist der auf die Worte »ah caro Tito, io fui teco ingiusta, il confesso« lang ausgehaltene, verminderte Septakkord, ebenso der Septimensprung *d''—eis'* auf »crudel« und das plötzlich hereinleuchtende *A*-dur auf »pentir« nach dem vorhergehenden trüben Moll.

Zweiter Akt.

Am Anfang des zweiten Aktes steht ein Accompagnato des Sesto. Es zeigt uns den haltlosen Charakter in deutlichem Lichte. Das Orchester führt wiederum ein Motiv durch das ganze Stück hindurch. Es ist heftig und deutet auf die innere Erregung, auf das böse Gewissen. Als Sesto von seiner Tapferkeit redet, setzt es aus. Das Gegenstück zu diesem Sechzehntelmotiv sind wieder Akkorde, lange und kurze, die als traurige Asche aus dem sanguinischen Feuer übrig bleiben. Gluck zeigt sich im besonderen wieder in dem verminderten Septakkord auf »Sesto infelice«. Von hier ab erscheinen auch kleine Nebenmotive des Orchesters, die bereits an ähnliche im »*Orfeo*« gemahnen.

Die nächsten drei Szenen zeigen in Glucks Rezitativstil keine Veränderung. Gut kommt der Gegensatz zwischen dem überlegenen, offiziellen Tone des Publio und dem der aufgeregten Servilia heraus. Dagegen bringt die fünfte Szene ein Solorezitativ der Servilia. Es ist kein Accompagnato; das begleitete Rezitativ spart Gluck nur für die allerwichtigsten Augenblicke auf. Wie ernst er es mit seinem Secco meint, wird besonders in solchen Partien klar. Man übersehe nicht eine Stelle wie »sentirsi il cor tremar«, mit dem betonten »il cor« und dem Melisma bei »tremar«; auch nicht den Sextensprung in die Höhe bei »quest' è un affanno«. Auch die Harmonik ist hier von besonders charaktervoller Herbheit.

In der sechsten Szene berichtet Sesto der Vitellia seine Tat in einem ganz ausgezeichnet deklamierten Rezitativ. Er ist außer sich: »Ferma gridai; ma il colpo era vibrato«; über eine Oktave, vom hohen *a* bis zum *fis'*, sinkt die Stimme, schluchzend melismatisch einsetzend [1]). Verzweifelt klingt das in höchster Lage gesungene »Ah Principessa, quanto, ahi quanto mi costa il desio di piacerti«. Der Schluß des Rezitativs ist wieder echt Gluckisch: der chromatisch aufsteigende Baß und die darüber ihren Affekt steigernde Stimme mit

[1]) Abert, a. a. O. S. 10.

wiederholten Namen »Tito« sind ein schönes Beispiel für den Vertreter der jüngeren Schule Hasses.

Nach dieser Szene, die in ihrer prachtvollen Deklamation des »*Orfeo*« würdig wäre, ist in der siebenten die melancholische Resignation des Sesto besonders wirkungsvoll. Sein Selbstmordentschluß hat etwas Krankhaftes. Der echte Dramatiker zeigt sich in dem ganz überraschenden Trugschluß beim Eingreifen des Annio mit dem folgenden Schrei: il mio sangue (*fis''* — *gis'*). Noch ungeschickt ist dagegen Annios »vive Tito«, wobei der Hauptgedanke »vive« fast verschluckt wird. Charakteristisch ist dagegen die Hast des Annio von »Là dove cadde« an.

Szene 8—11 ist ein großer Rezitativkomplex, den Mozart seiner Länge wegen niemals in sein Werk aufzunehmen gewagt hätte.

Zunächst tritt bei Tito ein neues Moment auf, die Bitterkeit. Schön ist sie eingeführt bei den Worten »E Lentulo (Pause) è infidele?«. Er wills kaum glauben. Voll hervor tritt sie bei den Worten »Or dì Servilia che ti sembra un impero«; aber auch sie ist hart, männlich, nicht sentimental. Wie schön kontrastiert dazu die Wehmut in der neunten Szene (»Sesto mio caro!«)

In der zehnten Szene tritt Vitellia wieder mit berechneter Ehrfurcht auf; man merkt deutlich, wie mühsam sie die Fassung bewahrt. Im einzelnen achte man auf das plötzlich auftretende Moll am Anfang der elften Szene bei Annio zwischen »v'è chi congiura contra la vita tua« und »prendine cura«.

In der dreizehnten Szene, in der Vitellia und Sesto zusammen sind und sie ihm zur Flucht rät, treffen wir auf sequenzenmäßige Bässe; dies Aufwärtsdrängen mit der darüber flatternden, verstörten Gesangsstimme hat in dieser hastigen Szene eine vorzügliche Wirkung; bezeichnend sind Rhythmen wie ∪ ∪ – (–) und ∪ ∪ ∪ – –.

Die vierzehnte Szene ist mit einem besonderen Kunstgriff zusammengehalten: der Baß des Rezitativs sinkt im ersten Teile vom *g* bis zum *G*, der Einwurf Vitellias bezeichnet die

Mitte; dann steigt er wieder aufwärts bis zum *g* und kadenziert zum Schluß. So ist auch der Inhalt der Szene mit dem Sinken bis zur »colpa fatale« und der Steigerung nach dem »Ingrata, ingrata, addio« zum Ausdruck gebracht — ebenfalls ein Ausdrucksmittel, das dann in den Reformwerken wiederkehrt.

Einen merkwürdigen Baß hat das letzte Rezitativ des Aktes (fünfzehnte Szene). Er bewegt sich in lauter einzelnen Halbstufenfolgen: *dis-e*; *ais-h*; *dis-e*; *cis-d*; *h-c*; darauf folgt ein langes, für sich stehendes *gis*, und dann geht es weiter: *c-cis*; *d-dis*; und am Schluß *c-a* als Kadenz. Darin malt sich die innere Ruhelosigkeit der von Gewissensbissen gequälten Vitellia.

Der dritte Akt enthält noch ein begleitetes Rezitativ des Tito. Es zeigt den Kaiser in dem Augenblick, wo er das Todesurteil des Sesto unterschreiben soll, aber zaudert und schließlich das Blatt zerreißt. Das Accompagnato zerfällt in zwei Teile. Der erste heißt Strafe, der zweite Vergebung. Geharnischt beginnt das Orchester, abermals in punktiertem Rhythmus; zu diesem ersten Motiv gesellt sich bald darauf noch ein energisches anderes: die Streicher fahren in einer Skalenfigur von oben nach unten. Diese beiden Motive, hauptsächlich das zweite, unterbrochen von gehaltenen Akkorden, begleiten den ersten Teil des Rezitativs. Vor den Worten »Ma che diranno poi i posteri di noi« spielen die Instrumente eine zögernde Unisono-Viertelfigur. Sie setzt genau nach dem »Sesto mora« ein und zeigt hier schon, wie Glucks Zwischenspiele häufig auf das Folgende deuten, nicht aufs Vergangene. Mit dem Einsatz »Ah non si lasci il solito camin« ist der Zweifel beendet, und milde Streichakkorde schließen das Accompagnato in voller Ruhe ab. — Zweifellos reicht keines der begleiteten Rezitative im »*Tito*« an dasjenige der »*Nozze*« heran, das eine umfassendere Seelenschilderung mit größeren Mitteln gibt. Der entschiedene Fortschritt des »Tito« liegt aber auch nicht im Accompagnato, sondern im Rezitativ im allgemeinen. Die Deklamation ist schärfer geworden, die Harmonik charaktervoller und nament-

lich die Charakteristik der einzelnen Personen, auch den »*Nozze*« gegenüber, viel reifer. Wir stehen mit diesem Rezitativ unmittelbar vor den Toren der Reformopern. Es bedurfte nur noch der Lossagung von der bisherigen textlichen Grundlage, um die Schwächen und Flecken, die dem Deklamationsstil noch anhafteten, zum Verschwinden zu bringen.

Orfeo.

Gleich an der ersten Szene des »*Orfeo*« sehen wir, wie Gluck das Prinzip Jommellis und Traëttas: zusammengehörige Rezitative, Arien, Chöre, inhaltlich zusammenzuschließen, weiterführt. Jedes einzelne darunter hat seine ganz bestimmte dramatische Funktion, die ihm von vornherein zugewiesen ist und die es ohne jedes Zugeständnis ans außerdramatische zu erfüllen hat.

Der Chor erfüllt eine Aufgabe, der in diesem Werke die italienisierende Sinfonie noch nicht gerecht wird: er schlägt den tragischen Grundton des Ganzen an und gibt zugleich eine meisterhafte, mit der Kraft eines Bildes geschaute Exposition. Aus dieser Masse der Trauernden löst sich immer wieder die einzelne Gestalt des Orpheus hervor. Bei den reformfreundlichen Italienern, z. B. Jommelli oder Traëtta, hätte die Szene mit Sicherheit folgende Form erhalten: Chor — großes, reich ausgestattetes Accompagnato mit kleinen Kavatineneinlagen und großer Steigerung — Arie, womöglich Anrufung der ombra Euridices — Wiederholung des Chores. Niemand wird leugnen, daß auch dieser Aufbau zu großen dramatischen Wirkungen geführt hätte. Ja, er hätte unleugbar vor dem Gluckschen sogar einen mächtigeren tragischen Atem vorausgehabt. Denn Gluck zerlegt die Szene in eine größere Anzahl kleinerer Abschnitte, er löst die große Arie ferner in die drei Strophen eines einfachen Liedes auf, die immer wieder von Rezitativen unterbrochen werden und läßt außerdem den Chor mit seiner Pantomime stärker zu Worte kommen. Das hängt zusammen mit seiner gleich näher zu erörternden eigentümlichen Auffassung des Orpheus, der ihm zugleich als der unverrückbare

Typus des göttlichen Sängers (in der Liedmelodie) und als ein von seinen wechselnden äußeren Schicksalen abhängiger duldender Mensch (im Rezitativ) erscheint[1]). Um jedoch beiden Auffassungen stilistisch zu gleichem Rechte zu verhelfen, sah er von dem Secco, auch in seiner durchgebildetsten Form, ab und steigerte es durchweg zum Accompagnato. Freilich springt der Unterschied zu den Accompagnatos der Italiener sofort in die Augen. Gleich der erste Abschnitt bewegt sich statt der reichen italienischen Orchestermalereien fast durchaus in lauter langgehaltenen Akkorden — es sieht auf den ersten Blick wie ein auf das Streichorchester übertragenes Seccorezitativ aus, so sehr treten alle selbständigen musikalischen Regungen zurück. Und doch genügt dies Wenige vollauf, um den beabsichtigten Eindruck zu erzielen.

Der vorangehende Klagechor stand in *c*-moll. Diese Tonart hat man auch bei den folgenden Worten des Orfeo im Gefühl: Trauer, Schmerz. Aber das Vorherrschen der Unterdominantharmonien ist bemerkenswert: *f*-moll gibt auch der Kadenz schließlich den Charakter. Die Region der Unterdominante hat etwas Romantisches; man denke an Bruckners *Es*-dur-Sinfonie, vor allem aber an Beethoven, bei dem die Unterdominante zur Kompositionseigenart wird[2]). In diese Stimmung bringt sie etwas Verschleiertes, und zugleich eine Verstärkung der Trauer hinein. Dazu kommen der außerordentlich beredte, unvermutete Sekundakkord von *As*-dur, mit dem Orfeo die Klage der Genossen zum Schweigen bringt, die haarscharfe, immer wieder durch Pausen unterbrochene Deklamation, als müßte sich seine gequälte Brust erst sammeln, die tastenden vier Achtelschläge des Orchesters und endlich der in prachtvoller Affektsteigerung nach aufwärts drängende Schluß. Damit ist der erste Teil des Rezitativs zu Ende, der die Anweisung an die Freunde gab, es folgt der zweite, der sich mit der Person des Orpheus

---

[1]) Vgl. A. Heuß, Gluck als Musikdramatiker, Zeitschr. der IMG. XV, 285.

[2]) Vgl. H. Gál, Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven in Adlers Studien zur Musikwissenschaft IV, 1916, 64 f.

beschäftigt. Den Abschnitt macht aber nicht nur das Orchester deutlich, auch die Stimme schließt völlig ab. Vergleichen wir die Kadenzen, so unterscheidet Gluck von jetzt ab feinsinnig die Kadenzen ihrem Grade nach: er bringt nicht mehr wie früher noch häufig schwere Kadenzen bei leichten Satzabschnitten, bei solchen verwendet er vielmehr gern Terzkadenzen (z. B. »il marmo«); nur bei vollen, energischen Abschlüssen (»partitevi da me« und am Schluß) erscheint noch die Vollkadenz.

Wenn wir ein Rezitativ auf seine Deklamation hin prüfen wollen, so brauchen wir uns nur einmal die Worte ausdrucksvoll vorzusprechen und danach zu vergleichen, wie der Tonfall des Sprechens mit dem des Singens zusammenpaßt; denn das Rezitativ soll ja die ins musikalisch Meßbare übersetzte Rede sein. Gluck versteht meisterhaft nach Sinn und Ausdruck musikalisch zu deklamieren. Schon das äußere Notenbild sieht nach dieser Richtung merklich anders aus als bei den Italienern: vor allem fallen die zahlreichen, teils leichteren, teils schwereren Pausen auf, die die einzelnen Sinnesabschnitte, auch die kleinsten, voneinander scheiden, einzelne Worte als besonders bedeutend hervorheben und bisweilen durch ihre Häufung den Gemütszustand des Redenden als besonders erregt erscheinen lassen. Gerade unser Rezitativ (»Basta o compagni«) ist dafür sehr bezeichnend. Die vielen Pauseneinschnitte lassen Orfeo als völlig gebrochen erscheinen. Der anfangs, wie die Stimmlage zeigt, laute Schmerz wird allmählich stiller und gefaßter, wie er dem Chore seine Anweisungen gibt, und steigert sich erst gegen den Schluß wieder. Der tiefste Punkt der Stimmlinie, bei »ombre funebri«, gemahnt an den alten, auch bei den Italienern für solche Worte üblichen Brauch. Am Schluß tritt ein bedeutendes Intervall auf: die übermäßige Sekunde, beim höchsten Ausbruch des Schmerzes. Die Tonart des Chores, *c*-moll, schließt das Rezitativ, in dem nicht die Orchestersprache die Hauptsache ist, sondern die Deklamation und Harmonik.

Die Freunde gehen, er ist allein. Jetzt macht er seinem Herzen Luft und stimmt einen Gesang an die verlorene

Geliebte an. Das Lied hat einen weich-träumerischen, traulichen Klang. Das will auf den ersten Blick nicht zum Charakter des niedergebeugten Orpheus passen, wir finden nicht sogleich die Stimmungsverbindung von Rezitativ und Lied; denn das Rezitativ zeigt den vollen Leidenston, das Lied aber steht außerhalb dieser Gefühlssphäre. Untersuchen wir daraufhin die betreffenden anderen Partien des Werkes, wo sich ein geschlossener Gesang an ein Rezitativ anschließt, so finden wir Ähnliches, z. B. bei der Arie »Che farò senz' Euridice«. Wir kommen damit auf Glucks allgemeine Art zu charakterisiren. Ein Charakter steht von vornherein in einem bestimmten Lichte vor ihm. Orfeo ist für ihn einmal der verzweifelnde Mensch, dann aber der göttliche Sänger. Dies Doppelbild hat er bei der musikalischen Schilderung des Charakters immer vor Augen: im Rezitativ steht der von Trauer und Schmerz überwältigte Mensch vor uns, in den Liedern der ideale Sänger. Wissen wir das, so ist alles klar. Wir verstehen, wie Gluck in den Gesängen das menschliche Gefühl idealisiert, in überweltliche, abgeklärte Regionen rückt, in den Rezitativen aber den vollen Menschen mit allen menschlichen Eigenschaften zeigt [1]).

Auf die Strophe folgt das zweite Rezitativ. Sein Anfang zeigt, daß die Stimmung, wenn auch getrübt, fortgesetzt wird; es ist nicht wie im ersten, wo der Sekundakkord sofort etwas Neues erwarten ließ. Hier tritt durch das *f*-moll nach *F*-dur nur eine Gefühlssteigerung ein. Wiederum ist die Unterdominante bedeutungsvoll. An diesem Rezitativ haben die Instrumente größeren Anteil. Es tritt sogar noch ein zweites Orchester hinzu, das hinter der Szene auf seine verzweifelnden Rufe antwortet. Solche Echos finden wir häufig in den Opern der Neapolitaner seit Hasse; ebenso die Teilung des Orchesters, z. B. bei Perez (*Solimano*); auch in Wien war dieses Verfahren durch Fux üblich geworden. Aber die meisten dieser Echowirkungen waren bloße Illusionskunststücke, reizvolle Zierraten, bei Gluck dagegen ist das Echo

[1]) Heuß a. a. O.

beseelt: es ist der Wiederhall der eigenen Worte in der Brust des Helden. Hier tritt ein entschieden deutscher Zug in Glucks Kunst zu Tage, der uns noch öfter begegnen wird.

Äußere Malereien, wie die leichte Windfigur bei »sparse a' venti«, sind bei den Italienern weit häufiger. Gluck dagegen schildert als echter Dramatiker die inneren Vorgänge, und da sprechen so schwer aufsteigende chromatische Bässe wie bei »le lagrime sue, i suoi lamenti«, eine deutliche Sprache. Der Schluß mit seinem *c*-moll steht immer noch unter dem Banne des Klagechors. Die Deklamation steht im Gegensatz zum vorigen Rezitativ. Wenn wir die Linie der Stimme verfolgen, so sehen wir, daß sie diesmal nicht mehr verhältnismäßig gleichförmig verläuft, sondern die Kurve steigt und fällt oft jäh. Die Bedeutung ist klar: das Gefühl hat freien Lauf, und dem entsprechen die umfangreichen Intervalle. Wir finden neben einem Oktavsprung vier Sextensprünge. Bei »Ombra cara« und bei »lamenti« fällt die Stimme trauernd in die Tiefe, bei »ove sei?« und »agli Dei« und »e sparse a venti« springt sie erregt in die Höhe. Für den erhöhten Ausdruck der Rezitative sind auch noch die Melismen und die Dissonanzen bezeichnend. Melismen, d. h. mehrere Noten auf einer Silbe, sollten nach dem Urteil der damaligen Ästhetiker nur in besonderen Fällen angebracht werden. Hier waren sie gut am Platze, denn sie wirken wie Schluchzen, vgl. »cara«, »piange«, »lamenti«. Ebenso tragen die vielen dissonierenden Töne im Gesang viel zu dem schmerzlichen Charakter der Deklamation bei; vgl. vor allen den Wechselklang *des-c* über *f-as* bei dem zweiten Ausruf: Euridice!

Es folgt eine neue Strophe des Liedes, und daran schließt sich das dritte Rezitativ der Szene. Der Beginn nimmt ganz deutlich Bezug auf den Anfang des vorigen Rezitativs; dadurch ist sofort der Zusammenhang hergestellt, der Name wird zum Tonsymbol; nur ist der Schmerz gesteigert (vgl. die hohe Lage und die Harmonik). Die volkstümliche Terzkadenz hat bei »l'appresero da me!« und »idol mio« etwas Inniges, Liebevolles. Im Gedanken an das vergangene Glück nähert sich die Harmonie am Schluß des Rezitativs der

folgenden *F*-Dur-Strophe an: wie eine Vereinigung der beiden Seelen in Orpheus. Wortmalerei findet sich nicht. Woge und Wald, die die Italiener sicher nicht unberücksichtigt gelassen hätten, treten zurück hinter der Hauptsache, Trauer, Klage und Sehnsucht. Ihr musikalisches Sinnbild ist die Harmonie, und die vielen schweren Dreiklänge und verminderten Akkorde reden deutlich genug.

Die Deklamation befolgt dieselben Prinzipien wie früher. »In ogni valle« z. B. steigt in die Tiefe, und nachdrücklich in gleichen Vierteln steht »in ogni tronco« da. Übrigens dürfen bei Gluck, wie auch dies Rezitativ zeigt, Vorhaltsnoten nicht gesungen werden, wenn sie nicht ausdrücklich vorgeschrieben sind.

Es folgt die dritte Strophe des Liedes. Danach setzt eine vollkommen neue Stimmung ein: der nach dem im pianissimo verklingenden *F*-Dur einfallende Sextakkord über *fis* zeigt das zur Genüge. Dieses Rezitativ ist nicht spezifisch Gluckisch, es hat seine Vorläufer bei den Italienern, nur daß deren Harmonie für solches Tremolo nicht so herbe ist wie bei Gluck. Das Rezitativ besteht aus zwei Teilen; den Übergang zwischen beiden, von der Verzweiflung zum finsteren Entschluß (»La rivoglio da voi«) bereitet, wie so oft bei Gluck, das Orchester vor, und zwar mit einem Motiv, das sowohl seinem Unisonocharakter als seiner Melodik nach von Hasse stammt und bei Gluck besonders häufig in entsprechenden Fällen angewandt wird. Im ersten Abschnitt des Rezitativs fällt wieder in zart empfindsamer Absicht (auf gioventù) eine Terzkadenz auf. Im zweiten setzt ein neuer Rhythmus ein: der Anapäst, der eigentliche Träger der Wendung in Orfeos Seele zur Tatkraft und Entschlossenheit.

2. Szene. Gott Amor erscheint und verheißt ihm Hilfe, wenn er dem Gebote folge, nicht den Blick auf Euridice zu richten, bevor sie ans Tageslicht zurückgekehrt sei. Diese Szene ist wieder ein verkapptes Secco-Rezitativ. Die Begleitung besteht aus Streichakkorden mit Cembalo-Unterstützung. Das Hauptgewicht liegt auch hier auf Deklamation und Harmonik. Da ist sogleich Amors Einführung

von überraschender Wirkung. Es ist lediglich die bekannte Vollkadenz, aber mit welch schlagendem Ausdruck beendet sie die vorhergehende Stimmung und führt die neue, rettende Wendung herbei! Dazu vergleiche man die Kreuztonart nach all den vorhergegangenen *B*-Tonarten: mit einem Schlage steht der Abgesandte des Gottes vor uns; knapper und eindrucksvoller konnte er nicht eingeführt werden. Nachdem er in *C*-Dur sozusagen seine feierliche Verbeugung vor Zeus gemacht hat, steigt er zum Menschen herab; *a*-moll, *g*-moll, *d*-moll reihen sich an. Bei »pigre onde di Lete« setzt eine echt italienische Wortmalerei ein, und doch ist etwas daran Gluckisch: der Baß. Er schreitet stufenweis abwärts; und wenn wir weiter sehen, so finden wir den gleichen Abstieg bei »tenebroso abisso«. Diese Sequenzen sind beliebte Mittel Glucks, Zusammengehörigkeit zwischen inhaltlich Verwandtem herzustellen. Furien, Gespenster, Tod, die in aufsteigender Linie mit deutlichen Pausen deklamiert sind, haben kein besonderes musikalisches Gesicht; die Stimmung ist mit dem erweiterten Septimenakkord auf *fis* und mit *g*-moll gegeben.

Auch noch im folgenden, wo Amor von der »geliebten Euridice« spricht, bleibt die Harmonik sehr schwer, um den großen Ernst und die schwierige Aufgabe deutlich zu machen. Orfeo dagegen schlägt in seiner Freude sofort hellere Töne an. Bei seinem Einsatz »Ah come« klingt *d*-moll noch nach, aber gleich darauf geht er in seine neue Tonart über. Wir können noch oft beobachten, wie Gluck mit dem Personenwechsel auch Wechsel in der Harmonie eintreten läßt. Die folgende Frage Amors, die ja dem Sinn nach prinzipielle Bedeutung hat, ist nur durch die Wucht einer haarscharfen Deklamation, ohne jede Begleitung, wiedergegeben. Dergleichen findet sich bei keinem Italiener. Zu den Worten: »e vuoi ch'io tema?« ertönt jene phrygische Frage, die bis auf Wagner so große Bedeutung erlangt hat. Auch bei Hasse und Bach begegnet man ihr oft, weit seltener dagegen bei den früheren Neapolitanern. Orfeo hört die Bedingung, unter der er die Entrissene wiedergewinnen kann;

Amor erklärt sie in hoheitsvollem, ernstem Tone. Das Wort, auf das es ankommt, »mirar« ist durch den Sekundakkord-Trugschluß bedeutend hervorgehoben. In dem folgenden »rivelarle non dei« bis »per sempre« steckt wieder, ganz dem Ausdruck entsprechend, eine variierte Sequenz. Gluck erzielt auf diese Weise Steigerung und Geschlossenheit in Zusammengehörigem. Ganz Gluckisch ist auch der schwere Akkord bei »abbandono«.

Am Schluß, als ihm der Gott die Folgen seines Mißlingens vorhält, schlägt das Orchester mit wuchtigen punktierten Akkorden (*g*-moll) dazwischen; derartiges ist jedoch nicht original. Der abschließende plötzliche *D*-Dur-Akkord hat etwas Gewaltsames, Grelles. — Die anschließende Arie Amors zeigt allerdings nichts mehr von diesem göttlichen Ernst; um ihren Charakter zu verstehen, müssen wir an die gleichzeitige Malerei denken: es ist ein anmutiger Rokoko-Amor mit Flügeln, der schließlich davonschwebt.

3. Szene. Mit dem Schluß ist der Akt auf der Höhe angelangt, und an dieser Stelle nähert sich denn auch das Accompagnato am meisten dem musikalischen Reichtum der Italiener. Es gibt uns die Gedanken, die Orfeo bewegen, ehe er an sein Werk geht. Wird er's bestehen? Wird die Geliebte sein Verhalten begreifen und ertragen? Er fühlt seinen Mut wanken. Aber nein, vermag der Mensch doch alles zu ertragen, nur nicht das Eine: zu scheiden von der, die ihm das Liebste war! (Übersetzung von Abert.) Diese etwas frostige Sentenz, für die der aufs höchste erregte Orfeo noch Zeit hat, verbindet Calsabigi mit Metastasio, in dessen Requisitenkammer sie, nebst dem unruhigen Gefühlswechsel überhaupt, gehört. — Das *G*-Dur des Amor klingt in seiner Seele nach: »Che disse?« Die heftigen Violinfiguren sind wiederum italienisch; auch chromatische Bässe mit darüber liegenden Sequenzen liebt schon Leo; aber die steigernde Variierung ist völlig Glucks Werk. Noch eine solche Sequenz haben wir bei den Worten: »Che penserà?« bis »angustie mie!« Die phrygische Kadenz drückt, wie wir bemerkt haben, etwas Besonderes aus, und so erklingt sie

denn auch wieder bei dem Worte, das schon einmal eindringliche Betonung erfuhr, »mirar«. — Wenn in italienischen Partituren das Wort »gelar« erscheint, so treten in den meisten Fällen kalte Unisono-Gänge im Orchester auf, auch hier bei Gluck, wo nur wieder das harte Zurückfallen in den verminderten Akkord und das den Akkord noch verdeutlichende Intervall in der Stimme Glucks Hand verrät. Das folgende Zwischenspiel zeigt seine ganze knappe und haushälterische Art: der Aufschwung von zitternder Furcht zu todesmutigem Entschluß wird in knapp zweieinhalb Takten dargestellt. Charakteristisch sind *cis*-moll und *fis*-moll, zwei im Affekt aufs höchste gesteigerte Tonarten, die etwas Brennendes haben. In diesem ganzen Accompagnato herrschen die Kreuz-Tonarten, die für den erregten, aktiven Zustand Orfeos bezeichnend sind, im Gegensatz zu den *B*-Tonarten im ersten Rezitativ. Bei der Sentenz kurz vor dem Schluß beteiligt sich das Orchester nicht ausführlich, sehr richtig hält Gluck nur die Grundstimmung in der Harmonik fest. Um so stärker wirkt der kurze, an die vorhergehende Stelle (»Ma lo potrò«) gemahnende Orchesteranlauf und der erregte Abschluß der Deklamation; die Kadenz am Schluß klingt wie die Vergrößerung der entsprechenden bei »Ho risoluto;«, tatsächlich bringt ja auch der Text eine Steigerung jener Worte. Auffallend sind in diesem Rezitativ die beiden Tempobezeichnungen »Adagio un poco« und »Allegro legato«; solche Vorschriften gab es in Italien selten; man sieht, wie viel Gluck am richtigen Vortrag seiner Rezitative gelegen war.

Zweiter Akt.

Orfeo hat die Mächte der Unterwelt durch seinen Gesang bezwungen und Einlaß in die Gefilde der Seligen erhalten. Eine Soloszene zeigt ihn uns im Elysium. Die Musik gleicht einem sanft bewegten Naturspiele[1]). Sonnenheiteres *C*-Dur

[1]) Über den Einfluß der Einschläferungsszene aus Traëttas »*Armida*« auf dieses berühmte Stück vgl. H. Abert in der Einl. zur Ausgabe des Orfeo in den Österr. Denkmälern Jahrg. 21, Bd. 44a.

schwebt über der Einleitung, die die Anlage des Stückes gibt. Die ersten Violinen säuseln in anmutiger Triolenbewegung, die anderen markieren einen Vogelruf, in der Flöte tönt's wie Nachtigallenschlag, und das Cello hallt ihn wider und antwortet. Das Horn singt jene langen Töne, bei denen wir an den grünen Wald denken und an sein geheimnisvolles Schauern, und die Oboe spielt eine Melodie, in der die über diesem Naturbild schwebende Gesamtempfindung zum Ausdruck kommt. Das ganze duftige Bild steht auf ruhigen Pizzikato-Bässen.

Im 13. Takt beginnt Orfeos Gesang »Che puro ciel! che chiaro sol!« Er gibt sich der himmlischen Schönheit hin. Doch bald klingt ein elegischer Ton in die holden Harmonien: das volle Glück wird ihm auch hier nicht, »bleibt die Liebste ihm fern.« — Wo mag sie weilen? Jene Verklärten dort will er fragen! Und er erhält die Antwort »Giunge Euridice!« Mit diesem eintaktigen Unisono-Chorrezitativ schließt das Rezitativ ab.

In diesem Stücke lebt die deutsche Naturromantik wieder auf. Die Deutschen hatten von je ein besonderes Verhältnis zur Natur, auch in ihrer Musik: wir brauchen nur an einen Bach und Händel zu erinnern. Die Italiener standen der Natur anders gegenüber; für sie war die Natur ein objektiv Gegebenes, das sie nachahmten und einfach abmalten. Sentimentalische Naturauffassung, die die Natur durch das Medium des eigenen Innern anschaut, war ihnen fremd. Das aber ist deutsch. Wir haben allerdings auch große Meister, die die Natur durchaus naiv ansehen, z. B. Haydn, der in seiner »Schöpfung« die Natur völlig objektiv wiedergibt. Aber sie sind Ausnahmen, und unter Weber, Schumann, Wagner, Bruckner vollends wurde die sentimentalische Naturschilderung zu einem Hauptzuge ihrer Kunst. Gluck ist derjenige, der mit Händel und Bach die alte deutsche Naturauffassung wieder belebt und der späteren Zeit übermittelt hat. Völlig auf eigenen Füßen steht er natürlich nicht: die Technik dieses Naturbildes ist italienisch. Abert hat darauf hingewiesen, daß Traëtta und Jommelli mit ihren Naturszenen einflußreich gewirkt haben.

Gluck hat dieses Stück nicht für den »Orfeo« komponiert. Es bildet eine jener häufigen Entlehnungen aus des Meisters früheren Opern. F. A. Gevaert bemerkt zu dieser Praxis im Vorwort seiner »Armida-Ausgabe« (Paris, Lemoine 1902): »Cette pratique fréquenté chez lui de tous les temps, l'est devenue d'avantage à sa période definitive, alors qu'il ne voyait plus dans les productions de sa jeunesse que des ébauchés, des études d'atelier. Sauf »Orfeo« et »Alceste« remaniés pour la scène française, ses ouvrages italiens ont été traités par lui comme des épaves dont quelques débris seulement ont paru à ses yeux dignes d'être utilisé encore.«

Dieses Accompagnato bildet im »Orfeo« die einzige vokale Entlehnung. Doch handelt es sich nicht um ein wörtliches Übernehmen. Die Musik findet sich zuerst in der Oper »*Ezio*« vom Jahre 1750 als Arie (»*Se povero il ruscello*«, also auch schon als Naturbild, wenn auch italienischen Schlages) I 8 und dann im »*Antigono*« (1756) in der Arie „*Già che morir degg'io*«, III 6, wo es sich um eine Unterweltszene handelt; zur vollausgeführten Naturszene aber wurde sie erst im »*Orfeo*«.

Das Hauptthema der Szene ist italienisch; nur daß es bei Gluck allmählich alle Schnörkel verloren hat, die es früher umspielten [1]).

Die Musik fließt sanft bewegt dahin; doch plötzlich wird die lyrische Träumerei abgebrochen: es ist als erwachte Orfeo und würde gewahr, wo er sich befinde; wie entrückt deklamiert er ohne jede Begleitung: »Questo è il soggiorno de' fortunati Eroi!« Aber damit kehrt ihm auch von neuem sein Leid zurück; die selige Stimmung zerreißt und kommt nicht mehr zustande [2]). Nur einmal noch, wo ihm Euridices Bild vor die Seele tritt, erscheint Dur und die Musik kann sich in längerem Fluß ergehen; aber dann drängt seine steigende

---

[1]) Übrigens erkennen wir das Thema wieder im langsamen Satz von Mozarts »*Jupiter-Sinfonie*« und im Finale von Beethovens »*Fünfter*.«

[2]) Man beachte die fortan herrschenden Molltonarten und herben Dissonanzen, die auch Sätze, wie »qui tutto spira un tranquillo contento« in eine so bezeichnende Beleuchtung rücken.

Erregung das Orchester mehr und mehr in den Hintergrund; es hat nur noch Raum für Zwischenspiele. Nach dem eigentümlich unkörperlichen Chortakt mit dem vorausgehenden Gluckischen Septimenakkord schließt das Stück in *a*-moll.

Die Gesangsstimme bildet eine merkwürdige Mischung von ariosem und rezitativischem Tone. Im ersten Teile ist alles mehr »gesungen«; man kann das auch an den breiten Kadenzschlüssen sehen, z. B. »formano insieme"; auch ist der Gesang, trotz allen Pausen, ziemlich zusammenhängend. Der zweite Teil ist fortwährend unterbrochen: je nach dem Affekt ist die Stimme lyrisch oder dramatisch gefärbt, zuletzt völlig dramatisch-rezitativisch.

Das letzte Rezitativ des zweiten Aktes ist wiederum ein Pseudo-Secco. Orfeo fragt den Chor der Seligen noch einmal, dringender, nach der Gattin. Nach dem himmlischen Tanz setzt es als etwas völlig Neues mit dem Septakkord ein: der Sterbliche mischt sich dazwischen; die geringe Anteilnahme des Orchesters ist von charakteristischer Wirkung: die holden Töne verstummen bei irdischem Leid — wie es auch die vorangehende Soloszene angedeutet hatte. Es ist schön, wie die Instrumente bei »Nemmeno in questo« so eindringlich mit der Stimme zusammengehen und dann lange halten, bis sie auf dem Höhepunkte plötzlich in den Quintsextakkord fahren, wie um den »springenden Punkt« zu kennzeichnen! Gemäß der hastigen Deklamation mit dem ungeduldigen Rhythmus (vgl. »le impazienze mie«) muß es schnell und leidenschaftlich vorgetragen werden, mit Steigerung zu dem »se non trovo il mio bene« hin. Erinnert sei an die Terzkadenz bei »felice« und an die Vollkadenz am Schluß. Der Chor antwortet »Ecco Euridice« wieder eigentümlich hingehaucht, verklärt: eine natürliche Kadenz wäre von dem Sextakkord durch die hier fehlende Unterdominante zur Dominante gelangt.

Dritter Akt.

Der dritte Akt bringt die große Szene zwischen den wieder vereinigten Liebenden. Man würde glauben, Gluck

hätte hier nun ganz besonders gezeigt, wie weit er mit der Kunst des dramatischen Rezitativs gelangt war; und doch hat an der Gestaltung dieser Szene das Orchester abermals nur geringen Anteil. Abgesehen von einem dreimal auftretenden melodischen Motiv, finden wir nur gestoßene oder gehaltene Akkorde, wie sie das Recitativo secco kennt. Auch hier liegt der Schwerpunkt in der Deklamation und in der Harmonie. Deutlichkeit und Klarheit sind dem Meister auch hier alles.

Orfeo führt Euridice an der Hand und will sie, ohne den Blick auf sie zu richten, ans Licht geleiten. Euridice glaubt in dem Verhalten des Geliebten Teilnahmlosigkeit sehen zu müssen und bricht verzweifelt zusammen. Orfeo hält sich nicht länger, er wendet sich um; aber im selben Augenblick stirbt sie von neuem. — Eine Orchestereinleitung von nur vier Takten auf ein leidenschaftlich zuckendes Motiv genügt Gluck vollständig zur Kennzeichnung der Stimmung. Orfeos Gesang läuft schnell und abgerissen, bald liebend zuredend, bald flehend, verzweifelnd, immer im Gemüt erregt. Gehaltene Akkorde stellen sich bei ihm nur ein, wenn das Gefühl durchbricht in Liebe oder Schmerz, im übrigen geht das Orchester mit kurzen, abgerissenen Akkorden neben dem Gesang her. — Bei Euridice treten dagegen lang ausgehaltene Akkorde auf, wenn sie fragt oder erstaunt ist oder zürnt. Ihre Rede ist meist in lange Noten gehüllt und gegenüber der straff deklamatorischen Art Orfeos neigt sie sich oft nach der melodischen Seite hin. Eine Stelle wie bei »Guardami almen, Vedi! Odi!«, die sich besonders schön aus dem Rezitationstone heraushebt, kann man wieder als erweiterte Sequenz bezeichnen; der Baß schreitet chromatisch fort. Auch der Baß bei »Pietosi Numi« bis »vita vivrò«, *Fis-G*, *Cis-D*, ist als chromatische Sequenz aufzufassen, über der sich die Stimme mit lyrischem Einschlag erhebt. An einen ariosen Ton nähert sich ebenfalls die Stelle »E un dolce sfogo« an. Der Gegensatz beider ist deutlich ausgeprägt: Euridice will verweilen, Orfeo kennt nur den hastigen Drang nach vorwärts. Aber auch in den kurzen Phrasen

unterscheidet sich Euridice von Orfeo: man beachte in dieser Hinsicht bei ihr die häufigen phrygischen Kadenzen und auch die Terzkadenzen, deren Bedeutung uns von früher klar ist, z. B. »E sarà ver«, »lieto momento« u. dgl.: man beachte überhaupt die mannigfaltige Behandlung der Frage in ihrem großen Satzkomplex »non m'abbracci?« usw.

In der Stelle »Ma uno sguardo solo . . . È sventura il mirarti« stehen deutlich Lyrik und Dramatik gegenüber. Gleich darauf aber verläßt Euridice ihren bisherigen Ton und wird spitz und aufgeregt, die Akkorde werden kurz und bleiben sogar drei Takte lang ganz aus. Dafür bekommt Orfeo jetzt lange Akkorde: er fleht. Wir sehen, wie das alles aufs feinste bedacht ist. Der weiche, zärtliche Charakter der Frau ist von dem festeren, entschlossenen des Mannes unterschieden. Wir werden noch öfter beobachten können, wie Gluck die Frauen mit langen, gefühlvollen Akkorden begleitet, die Männer aber mit kurzen, harten. In bezug auf die Harmonik untersteht die Szene einem fortwährenden Wechsel. Vergleicht man die beiden Personen, so ist die häufigere Modulation auf seiten Orfeos; es entspricht seinem hastig-aufgeregten Zustand (vgl. »Ma tronchiam le dimore«). Die Tonarten schließen sich seiner jeweiligen Stimmung an; weitaus dominiert Moll.

Modulation bei Personenwechsel finden wir auch in dieser Szene durchgeführt. Interessant ist es, wie die neue Person angeknüpft wird: ob sie sogleich mit etwas völlig Neuem einfällt, z. B. »Che mai t'affanna . . .?« — »Che dirò?« »Non m' abbracci?«, oder ob die alte Tonart erst zustimmend in ihr nachklingt, ehe die neue einsetzt, wie z. B. bei «Tu vivi?« »Che ascolto?« »Sì, mia speranza«, (besonders schön als Bestätigung); oder ob die eine Stimme mit der Dissonanz schließt, die die andere in die neue Tonart auflöst: »Ma per qual via? — »Saprai tutto da me«. Echt Gluckisch ist es, Dissonanz in Dissonanz gehen zu lassen; dafür bezeichnend ist, wie nach dem konzentischen »Ma uno sguardo solo . . .« das »È sventura il mirarti« hereinplatzt: das Unheil kommt immer näher! Von erschütternder Wirkung ist

dabei die schwere Dissonanz auf dem leichten Taktteil. Das sind alles starke Mittel für Gluck. Uns heute, die wir an viel schwerere Kaliber gewöhnt sind, scheint derlei selbstverständlich und nicht der Rede wert; aber wir müssen historisch empfinden und uns darüber klar werden, daß solche Mittel zum dramatischen Ausdruck in dieser Zeit außerordentlich waren. Die Deklamation im einzelnen ist wieder ausgezeichnet. Man achte auf eine Stelle wie »Fra poco il nostro cielo«, wo die Linie, von bezeichnenden Pausen unterbrochen, bis »sole« sich erhebt und dann wieder zurücksinkt. Ähnlich ist die Stelle »La memoria l'amore . . .« Auch verkappte oder erweiterte Sequenzen können wir wieder konstatieren, so gleich am Anfang: »Vieni, segui i miei passi . . .«, wo der Satz durch dies Mittel zu einem völlig geschlossenen Ganzen geworden ist. Dasselbe gilt von der Stelle »Dì: son io bella ancora . . .« —

Der Charakter der Beiden kommt anschaulich in der Deklamation zum Ausdruck. Orfeo ist der erregte, drängende, gequälte Liebende, Euridice die zärtliche, nicht verstehende, leidende Gattin.

Das folgende Rezitativ ist ein echtes Accompagnato. Es setzt nicht unvermittelt, neu ein, sondern leitet mit einem Takt des vorhergehenden Duettes (in der Umkehrung) über. Bemerkenswert sind in diesem Rezitativ die Bässe. Von dem langen *Cis* geht es chromatisch aufwärts bis zum E, dann fällt die Linie zurück, sequenzenartig. In solcher Baßführung zeigt sich der deutsche Harmoniker!

Gepreßten Atem und Zittern durch nachschlagende Achtel und Sechzehntel wiederzugeben, hat Gluck aus den Partituren der Neapolitaner gelernt. Seine eigene Art zeigt sich nur wieder in der dunklen Färbung der Harmonik und dem gewaltsamen Ausbruch auf »crudel«. Zu beachten ist, wie das Rezitativ in Kreuztonarten beginnt und in *B*-Tonarten schließt, noch dazu in *c*-moll: die Katastrophe rückt näher.

Das zeigt sich auch gleich im nächsten Rezitativ. War im vorigen der Ton noch oft arios, so fehlt hier alles lyrische Verweilen. Das Rezitativ ist wieder auf einzelne

Akkorde gestellt, es wird immer erregter, »Allegro« ist sogar vorgezeichnet. Wie erschöpft klingt Euridices »Ben mio ricordati di . . . me!« (Lento!) Den Baß hierzu vergleiche man mit dem vorhergehenden bei »Orfeo consorte . . .« Die punktierten Schläge bei »Più non resisto« werden wir noch häufig in Glucks Partituren finden; sie bedeuten hohe Erregung, sind aber nicht original. Ganz und gar Gluckisch ist jedoch die Stelle, wo Orfeo sich umwendet und Euridice von neuem stirbt. Das Orchester bricht ab! Ohne Kadenz schließt Orfeo, Euridice aber sinkt auf schweren Akkorden allmählich in die Grabesnacht zurück, ohne eigentlichen Abschluß. Das ist von grandioser Einfachheit und in der Wirkung außerordentlich.

Im folgenden Teil sind in der Begleitung nur die schmerzvollen verminderten Akkorde Glucks Eigentum, vor allem der synkopische am Schluß. Die hämmernde Achtelbewegung stammt von den Italienern, sie ist ausnahmsweise wieder äußerlich tonmalerisch, die Erklärung für sie gibt die szenische Bemerkung »La scuote«. Das Rezitativ leitet nach dem *C*-Dur der folgenden Arie, in der der göttliche Sänger wieder vor unsere Phantasie zu treten hat. Aber mit einem Schlage steht im nächsten Rezitativ der verzweifelnde Mensch wieder vor uns. *C*-dur ist verscheucht und *d*-moll, *a*-moll, *c*-moll treten auf. Die Stimmlinie, die sich mit der Katastrophe mehr und mehr in die tiefen, traurigen Regionen gesenkt hatte, überschreitet nicht mehr das *h'*.

Not und Qual sollen enden mit seinem Leben, im Tode will er sich mit der Geliebten vereinigen. »Sì, aspetta, o cara ombra dell' idol mio!« Diese Worte wirken mit ihrer naturwahren Deklamation und edlen musikalischen Steigerung wahrhaft ergreifend. Baß und Bratsche singen in langen Noten, die beiden Violinen spielen Pizzikato-Achtel, und das Fagott tönt sehnsuchtsvoll darein.

Dieser kurze, mit »Adagio« überschriebene Satz gehört zum Typ der Ombra-Szenen, in denen irgend ein Schatten Verstorbener angerufen wird. Von je ist in solchen Szenen die Instrumentation außergewöhnlich behandelt worden, und

gerade das Pizzikato mit seinem unkörperlichen Klang war in diesem Zusammenhange beliebt. Auch die Gesangstimmen tragen stets besonderen Charakter, der sich am besten in langen Tönen und großen Intervallen kundgibt. Gluck geht in alledem die vorgezeichneten Bahnen. Nur die Kürze ist wieder bezeichnend: ein Italiener hätte sich kaum mit acht Takten begnügt. Über dem *D*-Dur-Schluß steht eine Fermate: »aspetta!« Nicht wie bei den Italienern soll sie dem Sänger Gelegenheit geben, einen schönen Ton zur Geltung zu bringen; durch sie erkennen wir den inbrünstig seiner Stimmung hingegebenen Orfeo. Jäh reißt ihn der gleich folgende Sekundakkord in die Wirklichkeit zurück; dieser Wechsel wirkt schlagend! Er will mit der Geliebten »die trägen Fluten des Lethestromes kreuzen«; die Orchestermalerei ist wiederum echt italienisch.

2. Szene. Zum zweiten Male naht Amor, und auch diesmal erscheint er mit einer vollen Kadenz auf dem Plan. Wie das erstemal tritt er gleich mit dem Leitton der neuen Tonart bestimmt und entschieden herein. Er steht mit seiner Klausel sofort als »deus ex machina« vor uns. Abermals hat seine Redeweise etwas Leidenschaftsloses, Unpersönliches; er steht über der Situation, in die er nur ordnend eingreift. Während die Linie Orfeos aufgeregt ansteigt und als Terzfrage endigt, sinkt die des Amor beruhigend abwärts in die Tonika. In diesem Sinne wirken auch die beiden Quintensprünge bei »Farti felice! Assai . . .« Die Begleitung wird wieder auf die notwendigsten Akkorde beschränkt. Die Harmonik hellt sich auf, Dur gewinnt die Oberhand, *D*-Dur und *G*-Dur siegen. Bei der Vereinigung der Beiden geht der Baß in gewaltiger Steigerung von *H* bis *a* chromatisch in die Höhe! Die Deklamation erhebt sich kristallklar über diesem Grunde. Bemerkt sei noch, wie Euridice nach Orfeos »oh Amor pietoso« die Stimmung steigert, indem sie die Sequenz um eine Stufe nach aufwärts treibt.

Rückblick. Glucks Rezitativ ist in dieser ersten Reformoper, obwohl es vom Orchester begleitet wird, nicht im italienischen Sinne Accompagnato. Denn in Italien haben

diese Partien, ohne daß der dramatische Einschlag verkannt werden darf, doch vorwiegend lyrischen Charakter, was sich aus dem Selbstgespräch, das ja das italienische Accompagnato darstellt, naturgemäß ergibt; Gluck dagegen geht weit eher von jener von Hasse und seiner Schule bereits regenerierten Art des Secco aus, nur daß er ihm die ihm dank der Qualität der metastasianischen Texte noch anhaftenden Schlacken und Ungleichheiten abstreift und so erstmals ganze Arbeit verrichtet. Das Secco wird damit wieder zur »Vollmusik« gesteigert. Glucks Vorgehen bezeichnet auch in dieser Hinsicht einen glänzenden Sieg des Geistes über die Form. Mit dem alten »trockenen« Tone ist gründlich aufgeräumt, die Reden sind gleichsam mit geistiger Substanz erfüllt; auf die Herausarbeitung des Affektes ist alles angelegt. Dadurch aber, daß die alte Form aufs Orchester übergegangen ist, kommt die Aufhebung von begleitetem und unbegleitetem Rezitativ zustande, und der Unterschied von freier und gebundener Form verwischt sich. Das ist das wichtigste Ergebnis. Ein neues Verhältnis zwischen Rezitativ und Arie bahnt sich an. Fehlen auch die formalen Übergänge noch, so ist doch der Grund zur durchgehenden, dramatischen Entwicklung gelegt.

Für die Melodik der Rezitative Glucks gilt, im vollkommensten Maße, was alle Ästhetiker des Rezitativs gefordert hatten: daß das musikalische Melos allein aus dem dramatisch-sprachlichen zu erwachsen hat. Wir haben gesehen, wie die Stimmlage dem Charakter der Szene entspricht — denken wir z. B. an die Ombra-Szene —; wir konnten beobachten, welch wichtige Rolle die Intervalle spielen, welche Bedeutung sie für den Affekt haben; wir haben festgestellt, wie klar die Sätze gegliedert sind und wie doch alles so fest zusammenhängt, wobei wir als bewährtes Mittel die Sequenz gefunden haben. Einzelne Wörter, wie »furie«, »ombra« usw. waren nach italienischer Weise hervorgehoben; Nebensächliches gab es in der Deklamation nicht. Das ariose Element machte sich schon bemerkbar in Melismen und ausdrucksvollen Linien, die stets eine Steigerung der Emp-

findung bedeuten. Belanglose Kadenzen waren nicht mehr anzutreffen, sondern mit weisem Bedacht hatten Tonika- und Terz-Kadenz, vollkommene- und unvollkommene Kadenz Verwendung gefunden. Mit allen diesen Mitteln war die Charakterisierung der Personen in hohem Maße anschaulich gemacht.

Die Rhythmik ist durchaus charakteristisch und bestimmt. Sie richtet sich nach der jeweiligen Stimmung; daher ist sie bewegt oder ruhig, freudig oder traurig. Ausgesprochene Typen haben wir beobachten können, z. B. den Anapäst. Auch die langen Noten, z. B. bei »ombra« waren typisch.

Nächst der Deklamation ist die Harmonik das Wichtigste im Rezitativ; sie ist das bedeutendste Mittel zur Seelenschilderung. Wie tiefsinnig Gluck Akkorde und Tonarten gebraucht, ist uns klar geworden. Seine Stärke ist das Schwere, Dunkle, Tragische, auch da, wo es weniger zu erwarten wäre; darum seine Vorliebe für Dissonanzen, wie den verminderten Septimenakkord und für das Mollgeschlecht. Auch ist uns die Bevorzugung der Unterdominante aufgefallen, was für den Romantiker Gluck charakteristisch ist. Die Harmonik wird aber auch in den Dienst des Dramatischen gestellt; das zeigt der Tonartenunterschied beim Personenwechsel. Nur wenige Meister (besonders Hasse) waren vor Gluck auf den Gedanken gekommen, Rede und Antwort harmonisch zu charakterisieren. Unser Meister drückt aus, ob eine Person einer anderen zustimmt, indem er die Antwort noch in der Tonart der redenden Person beginnt und dann erst wechselt; oder ob sich zwei Meinungen schroff gegenüberstehen, indem er die Tonarten hart aufeinander stoßen läßt; oder schließlich ob die Antwort die Erfüllung der Rede ist, indem er die neue Person mit der Auflösung der vorher abschließenden Dissonanz begleitet. Und nicht nur Personen werden so in Zusammenhang gebracht, auch die einzelnen Stücke der Szene. Formal stehen die Sätze mit ziemlich scharfen Kanten nebeneinander, aber inhaltlich haben sie volle dramatische Beziehung, als Fortsetzung oder Gegensatz. Äußerlich wird dies sofort erkannt an der Art, wie die Harmonie

des neuen Stückes einsetzt, und wie sie zum Folgenden überleitet: etwas Neues haben wir zu erwarten bei harmonischem Wechsel, die gleiche Stimmung wird festgehalten mit der gleichbleibenden Harmonie.

Die Orchestersprache ist noch ziemlich zurückhaltend; in seinem Bestreben, alles rein Musikalische zugunsten des Dramatischen zu verbannen, meidet Gluck nicht allein alle gesanglichen Ausschreitungen der Italiener, sondern auch die reich entwickelte Sprache ihrer Accompagnati, die ihm den dramatischen Vorgang mehr zu verwirren als zu verdeutlichen scheint. Von der »*Alceste*« an vertritt er hierin einen freieren Standpunkt, ohne jedoch seinem Grundsatz untreu zu werden. In der äußeren Technik ist er dagegen noch ganz italienisch; die bekannten Typen und Effekte wie Echo, Pizzikato, die Malereien auf »Lethe« usw. nimmt er unbedenklich auf. Auch die anderen »Motive« sind wenig original und von Italien abhängig. Aber das hat nichts zu bedeuten. Es kommt darauf an, aus Überliefertem etwas Eigenes, Neues zu gestalten; ein Grundsatz, den alle unsere Klassiker vertreten haben. Das Hauptgewicht bei Glucks Orchesterbehandlung liegt auf der Harmonik und Rhythmik, denn um Seelenschilderung handelt es sich für den Dramatiker, nicht um äußerliche Wortmalerei, die bei unserem Meister ganz zurücktritt.

Alceste.

Fünf Jahre verstrichen, ehe Gluck an sein zweites Reformwerk heranging. In der Zwischenzeit entstanden wieder Stücke in italienischem Stile. Das sieht merkwürdig aus. Achtet man jedoch auf die Textdichter und die Gelegenheiten, für welche diese Opern geschrieben wurden, so ist Glucks Verfahren nicht unbegreiflich: Calsabigis »*Alceste*« erst konnte das Textbuch sein, das die Reformideen weiter zu verwirklichen imstande war. Der 1769 erschienenen Partitur schickt Gluck eine Vorrede voraus, in der er sich über seine Reform ausspricht[1]).

[1]) Die deutsche Übersetzung lese man bei Schmidt S. 135 ff. und Marx I, 440 ff. nach.

Die »Alceste« bedeutet gleich in ihrem ersten Stück dem »Orfeo« gegenüber einen Fortschritt: die Tragödie setzt nicht erst mit der Handlung ein, sondern sogleich mit der Ouvertüre. Wir besitzen in diesem Stück die erste moderne tragische Ouvertüre überhaupt. Der Halbschluß, der sie beendet, zeigt bereits französischen Einfluß.

Erster Akt.

1. Szene. Nach einer Trompetenfanfare (selbstverständlich ist eine Trompete in *D* gemeint) teilt der »Banditore« (Herold) dem versammelten Volke mit, daß der König Admet sterben müsse, und keine Hoffnung auf Genesung bleibe. Es ist ein einfaches zweiteiliges Rezitativ mit langen Akkorden des Streichorchesters. Die Tonart setzt in dem feierlich aufrufenden *D*-Dur der Trompete ein. Aber gleich darauf legt sich ein Schleier über die Harmonien, und im zweiten Teile herrschen die trüben Tonarten. Die Harmonik ist völlig vom Inhalt bestimmt, von Trauer und Sterben ist die Rede. Ebenso gibt die Deklamation höchst ausdrucksvoll sowohl die Feierlichkeit, als die innerliche Erregung des Sprechenden wieder. Schon die durchgehende hohe Lage der Stimme zeigt, wie stark der Herold an seiner Rede innerlich beteiligt ist. Besonders überzeugend wirkt das Melisma auf »morte« und die halbe Note auf »ultimo«. Daß die Satzglieder meisterlich klargelegt sind, bedarf nach dem »*Orfeo*« kaum noch der Bemerkung.

Das zweite Rezitativ, in dem Evandro das Volk auffordert, im Tempel das Orakel zu befragen, hat nichts mehr von der Feierlichkeit des ersten. Aufgeregt und abgerissen werden die Worte herausgerufen. Konzentriert steckt der ganze Gefühlsinhalt in den beiden letzten Takten. Diese melismatische Linie ersetzt ein ganzes Arioso, das in Italien sicher an dieser Stelle gestanden hätte. In solchen Takten voll Resignation erkennen wir unseren Meister; zugleich zeigt sich darin aber auch bereits der Einfluß Rameaus. — Noch gesteigert ist die Erregung in dem kurzen Rezitativ des Evandro, als er die Königin Alceste aus dem Palaste schreiten

sieht und die Menge ihr Trost zuzusprechen ermahnt. Die Modulation wird unruhig und geht in sehr entlegene Tonarten (*Es*-moll!).

2. Szene. Alceste kommt und redet zum Volke von Admet, dem Vater, Gatten und König. »La pietà degli Dei sola ci resta ad implorare«. Dieses Rezitativ ist nur als Gesang und Baß notiert, also genau wie das Secco. Das nimmt wunder; denn Gluck hatte ja im »*Orfeo*« das Secco aus der Oper verbannt. Bei einem Künstler wie Gluck, der so genau weiß, was er tut, ist es unmöglich zu denken, er habe ohne besondere Absicht auf die alte Form zurückgegriffen. Und wenn wir beobachten, an welchen Stellen es außerdem noch auftritt, so wird die Erklärung nicht schwer. Betrachten wir dieses Rezitativ. Die Harmonik ist sehr einfach: *B*-dur, *Es*-dur, *C*-moll; die Bässe bewegen sich meist stufenweise fort. Das deutet auf keine größeren inneren Erschütterungen. Auch die Deklamation ist trotz des trüben Grundtons sachlich, beruhigend; Alceste steht über der Situation, wir dürfen nicht vergessen, daß sie für Gluck außer der treuen Gattin auch die hoheitsvolle Fürstin ist und als solche redet sie hier zum Volke. Die Hauptquelle ihres späteren Heroismus ist aber für Calsabigi und Gluck ihre Reinheit und Keuschheit [1]). Um ihren Charakter zu begreifen, muß man sich an jenen ethischen Umschwung erinnern, der sich in Rousseaus »*Nouvelle Héloïse*« am stärksten kundgibt mit dem Thema: Läuterung des Weibes durch Gatten- und Mutterliebe. Gluck hat in der Alceste sein Ideal eines solchen Weibes geschaffen, und zwar mit echt Gluckscher Konsequenz. Er verhüllt das Innere Alcestes zunächst überhaupt und läßt sie ohne jede orchestrale Zutat auftreten. Erst in der Arie treten ihre beiden Hauptzüge hervor: Hingabe (langsamer Teil) und heroische Leidenschaft (Allegro); das Heroische ist dabei stärker betont als der Schmerz. Erst wenn die Tragödie auch sie erfaßt, werden die Rezitative gesteigert. Hier ist aber außerdem noch ein dramatischer Gegensatz wirksam:

[1]) *Inviolata Alcestis* heißt sie in dem Vergilischen *Culex* V. 262 f.

das trauernde Volk steht im Mittelpunkt, die Heldin erscheint sozusagen erst in der Entfernung. Wir haben also ein ganz und gar bewußtes, künstlerisch-dramatisches Arbeiten mit dem Secco-Rezitativ. Nur in den chromatisch aufsteigenden Bässen vor der Arie kündigt sich deren Erregung an. — Zusammengenommen erinnern die beiden Szenen an den Beginn des »*Orfeo*«: auch hier wird die Trauerstimmung durch den Chor mit zyklischen Wiederholungen ausgedrückt, und die in ihrem Charakter bereits festumrissenen Hauptpersonen sind in das düstere Gemälde eingezeichnet. Charakteristisch ist übrigens das Festhalten an *Es*-Dur, das die beiden Szenen verbindet. Aber die Verhältnisse sind größer und weiter geworden; und vor allem weicht die Lyrik des »*Orfeo*« hier einem ausgesprochenen dramatischen Geiste: die Gegensätze sind schärfer, die Handlung bewegter, trotz aller Wahrung einer einheitlichen Grundstimmung.

3. Szene. Im Tempel des Apollo.. Nach einem eigentümlich feierlich-leidenschaftslosen Priestermarsch [1]) beginnt der Oberpriester in hochfeierlichem, gleichsam formelhaftem Gebetston. Er singt unbegleitet; am Anfang, in der Mitte und am Schluß stehen ernste *C*-Dur-Akkorde, von Hörnern, Posaunen und Fagotten geblasen; »*messa di voce crescendo*« ist vorgeschrieben. Der folgende Chor nimmt seine Worte auf. Dann folgt ein Accompagnato: der Priester fleht für den König. Solche Gebete sind von je das Feld des begleiteten Rezitativs gewesen; sie gehören zum Typus der »Anrufungen«. In *c*-moll beginnt es mit einem zweimaligen, absteigenden Synkopenmotiv. Als solches ist es einfach und nur in der Harmonik original; aber es hat eine besondere Bedeutung als Vorläufer des Themas in dem großen Accompagnato der 4. Szene. In zwei Teile geteilt, wird dies Rezitativ, das mit seiner haarscharfen, von vielen Pausen zerschnittenen Deklamation fast an den Ton kirchlicher Predigt

[1]) Er wird meist mit Mozarts Priestermarsch aus der *Zauberflöte* verglichen, doch ist der Unterschied im Affekt sehr bedeutend: das Mozartsche Stück ist nicht nur musikalisch reicher, sondern hat auch einen stark elegischen Zusatz.

gemahnt, von einer tonmalerischen Figur in den Violinen. Noch zweimal kehrt das Synkopenmotiv wieder, sonst begleiten leise Streicherakkorde, die teilweise »vibrato« zu spielen sind, die Stimme. An der Instrumentation fallen im ersten Teile die hohen, mystisch wirkenden Bratschentöne auf. In *Es*-Dur, der für solche Szenen stehenden Tonart, schließt das Rezitativ. Die Deklamation macht die zunehmende innere Erregung des Priesters sehr deutlich. Die Szene schließt zyklisch mit Chor und Priestermarsch.

4. Szene. Alceste naht, um am Bittgottesdienste teilzunehmen. Mit einer an Händel[1] gemahnenden, leicht schwebenden *E*-Dur-Figur beginnt ihr Gebet an die Gottheit. Das Orchester hält dieses leuchtende Bild der Gottheit fest, die Singstimme dagegen, wiederum haarscharf deklamierend, äußert sich zuerst scheu, dann aber immer inbrünstiger, wobei, zumal mit Hilfe einer wirksamen Verwendung der Enharmonik, das helle E-dur bald schweren *B*-Tonarten weichen muß. Auch die zahlreichen kleinen Vorschläge sind bezeichnend für die Stimmung, die visionär beginnt und in wahrer Zerknirschung in *c*-moll endet. — Auch Szene 3 und 4 gehören innerlich zusammen; sie verhalten sich wie Vorbereitung und Erfüllung. Auch sie sind durchaus auf Gegensätze gestellt: auf der einen Seite das Volk, das echt Gluckisch von der leidenschaftlichen Angst des *c*-moll-Chores nicht loskommt, auf der anderen der Priester, der Vertreter der Gottheit, in der leidenschaftslosen Würde des Marsches und der sachlichen Art seiner Deklamation, die die innerliche Erregung bändigt.

»Der Oberpriester verkündet der Königin, daß ihrem Flehen, ihren Gaben, der Gott sich neige; schon deuten hundert sichere Zeichen seine Gegenwart an, schon umschimmert das Götterbild ein Lichtreif, schon zittert der Altar, schwankt der Dreifuß, bebt die Erde, alles soll schweigen, Alceste den Stolz des königlichen Diadems ablegen, die Stirn zur Erde beugen, hören und zittern«[2]

[1] Vgl. das Sopranrezitativ: »Und siehe der Engel des Herrn« im *Messias*.
[2] Marx I, S. 344.

— Das elementare, punktierte Dreiklangsmotiv (auch ein »Naturmotiv«!) das durch das Orchester hinschreitet, ist ganz Gluckisch: melodisch und harmonisch auf die allereinfachsten Verhältnisse gegründet und zunächst vorwiegend auf die Wirkung des Rhythmus und des Unisonovortrags berechnet. Eben diese lapidare Orchestergestalt richtet sich nun im Verlaufe dieser Szene, deren eigentlicher Held sie ist, zu ungeahnter, dämonischer Majestät auf, ja sie wird mehr und mehr zum Vertreter der nahenden Gottheit selbst. Und das ist das Neue an dieser Szene dem »*Orfeo*« gegenüber: das Orchester als selbstständiger Träger eines dramatischen Gedankens, während die Singstimme daneben nur als erklärender Dolmetscher fungiert. Hier zeigen sich bereits deutlich französische Einflüsse. Aber wiederum wird der Anteil des Orchesters auf das Nötigste beschränkt: jenes Motiv bleibt je länger, je beharrlicher und vernehmlicher auf dem Plan und saugt schließlich auch alle tonmalerischen Regungen, denen jeder Italiener ja ohne Weiteres nachgegeben hätte, in sich auf: immer deutlicher hebt sich gleichsam der Riesenschatten des Gottes vom Horizont ab. Das Thema ist denn auch für alle späteren Priesterauftritte vorbildlich gewesen, wir finden seine Spuren noch in Mozarts »*Idomeneo*« und »*Zauberflöte*«. Dreimal setzt es unisono in den Streichern ein, dann tritt eine leicht säuselnde Figur in den Violinen auf, und die Oboe beginnt langgezogene Töne zu blasen: »Ecco si spande odor celeste«. Da zeigt sich der Klangzauberer Gluck! Ähnliche instrumentale Wirkungen sind schon bei Rameau angedeutet; zum System werden sie erst durch Gluck erhoben. Die Bewegung verstärkt sich, Triolen malen den Lichtreif um das Heiligtum; nun Tremolo in den zweiten Violinen und Bratschen; die ersten Violinen, zusammen mit Oboen, Trompeten, Posaunen und Bässen, stimmen immer von neuem das Hauptthema an und führen es durch *d*-, *a*-, *c*-, *h*-moll; die Harmonie führt sozusagen ins Bodenlose! Zur Oboenmittelstimme haben sich noch Flöten gesellt, und nun geht es zusammen in Synkopen-Akkorden weiter. Synkopen bedeuten immer Erregung, innere oder

äußere, (vgl. Mozart!); doch noch nicht genug: Hörner gesellen sich mit wuchtigen Akkorden noch dazu. Ein grandioses Crescendo! Psychologisch sehr fein und spannend sind die folgenden paar Takte des Priesters, der die Fassung kaum bewahrt. Da plötzlich reißt das Orchester ab, eine lange spannende Fermate, und einstimmig leiten Violinen (mit Dämpfern), Bratschen, Posaunen, Fagotte und Celli das Orakel geheimnisvoll ein: der König muß sterben, wenn nicht ein anderer für ihn stirbt. Für diese Orakelstelle war wiederum Rameau Glucks Vorbild. Den langsamen daktylischen Rhythmus und die Instrumentation mit den Posaunenakkorden hatte er festgelegt. Gluck folgte ihm und später taten es z. B. Mozart mit seinem *Don Giovanni* und Schubert z. B. in dem Liede »*Der Tod und das Mädchen*«. — Entsetzen faßt das Volk bei dieser Kunde und alles flieht, um sein Leben zu retten.

5. Szene. »Alceste ist geblieben, allein mit den Kindern. »Wo bin ich? Was habe ich vernommen? Welch ein verhängnisschweres, gar nicht dunkles Orakel hat der Gott verkündet!« Sie fühlt das Gewicht des Augenblicks, tausend widersprechende Gefühle — so menschlich! — schwellen ihr Herz. Keinen der Getreuen sieht sie um sich — allen ist das Leben lieb! Armer Admet! — Da faßt sie den erhabenen Gedanken: die Gottheit, sie erkennt sie nun, sie fühlt sie im eigenen Busen: sie selber wird für den Gatten sich opfern. Sie ruft die Gespenster, die Gesellen des Todes an; nicht ihr Erbarmen begehrt sie, wenn sie den geliebten Gatten ihnen entziehen will, so überläßt sie dafür ein treues Weib. Sie beklagt nicht ihr Geschick, schon fühlt sie nie gekannte Kraft im Busen, sich über sich selbst zu erheben.«[1])

Das Accompagnato beginnt in *g*-moll, der Tonart, die bei allen Italienern als Zeichen der Trauer und des Schmerzes galt. Gluck schließt sich der Tonarten-Ästhetik immer fester an. Die Begleitung des Rezitativs ist einfach, aber feinsinnig. In zaghafter Bewegung, vibrato, beginnen die Streicher; dann

[1]) Marx I, S. 345.

geht es »presto« weiter, dann wieder »Andante«, darauf »Più allegro«, und vor »Ah lo conosco« steht eine Fermate! Das ist geradezu verblüffend in einem Rezitativ! Wir sehen, wie sich für Gluck allmählich der Begriff des Rezitativs erweitert. Auch die Tempobezeichnungen waren bei anderen Komponisten und in seinen eigenen früheren Werken äußerst selten; jetzt treten sie vermehrt auf. Die anderen Vorzüge, die wir kennen gelernt haben, finden wir natürlich vereint. Die Kadenzen sind wieder geistvoll nach phrygischen, Terz- und Voll-Kadenzen unterschieden. Die phrygischen Kadenzen haben, wie wir wiederholt beobachten konnten, meist einen gesteigerten Gefühlsausdruck; deshalb ist es nicht verwunderlich, daß wir ihnen verschiedentlich in dieser Szene begegnen. Gleich im Anfang bringt sie Gluck zweimal nacheinander an: »Che ascoltai! — il Nume pronunziò!« Für eine Terz-Kadenz ist die Stelle »e nuovo che in me cerco me stesso« bezeichnend, wo kein Abschluß eintritt, der vielmehr erst mit der Vollkadenz bei »e me non trovo« erscheint. Die formelhafte Vollkadenz tritt wieder einmal mit ganzer Wirkung auf: bei »Ah! vi son'io!« Das Wort steht wie in Stein gehauen, unumstößlich, da. — Baßchromatik mit sequenzenmäßiger Bildung in der Gesangsstimme bemerken wir bei »rispetto, amore, maraviglia« usw., wo die Stimme aufgeregt in die Höhe flattert und die Instrumente in abgerissenen Akkorden folgen. Ebenso tritt Sequenz auf bei »Prence infelice usw.« Hier ist der Charakter schwermütiger, wie die langen Akkorde schon zeigen. In beiden Fällen wird kunstvoll ein Auseinanderfallen von Zusammengehörigem vermieden und Steigerung erzielt. Die Deklamation ist außerordentlich erregt; sie hat, wie schon das äußere Notenbild mit den vielen Pausen zeigt, geradezu etwas Abgehacktes an sich; wichtige Wörter werden scharf hervorgehoben, man achte z. B. auf das »lui« in »s'altri per lui non more!« Beim höchsten Affekt gesellen sich zur Stimme wieder Synkopen, die wir schon oft für den Ausdruck von Erregung angetroffen haben. Im Rhythmus herrschen Daktylus und Anapäst vor; das kündet Handeln und Entschluß an. Die folgende Arie bestätigt es uns; schon

die Tonart *F*-Dur, zu der sich das Rezitativ vom schmerzlichen *g*-moll durchgerungen hat und in der die Arie als mit ihm eng zusammengehörig fortfährt, ist verheißungsvoll. Es ist keine Zierarie, sondern eine wirkliche Ombraarie. Sie ist aber auch zugleich ein Beispiel dafür, wie allmählich der deklamatorische Charakter auch die Arien erfaßt. Diese Wandlung ist etwas anderes, als das auch bei einzelnen Italienern (Jommelli, Traëtta) vorkommende Eindringen rezitativischer Phrasen in die Arien. Denn es handelt sich hier nicht um ein Rezitieren im engeren Sinne, sondern um volle Musik, nur dass sie ihre melodische Gestalt allein durch den Affekt der Worte und Sätze erhält, wobei bei Gluck der Rhythmus eine besondere Rolle spielt. Mit dieser neuen deklamatorischen Charakter-Arie, die dann in den französischen Opern voll ausgebildet wird, fällt die letzte Scheidewand zwischen Rezitativ- und Arien-Musik; beide nähern sich einander so weit, als es mit dem Unterschied ihrer Arten überhaupt vereinbar ist. Diese neue Arienmelodik erforderte eine Untersuchung für sich; von der »*Arie*« an gehört auch sie in das Kapitel von Glucks Rezitativ-Behandlung.

Nach dieser Szene ist das nächste Rezitativ mit seinem Seccocharakter von ganz besonderer Wirkung. Alceste hat eben den entscheidenden Entschluß gefaßt, jetzt kommen die beiden Sekundarier Evandro und Ismene mit ihren wohlgemeinten, wenn auch philistrosen und zum Teil vorwurfsvollen Ermahnungen, ohne jede Ahnung von der Wandlung, die Admets Geschick soeben genommen hat. Dafür genügt Gluck das Secco; diese Nebenpersonen heben sich für ihn sozusagen kaum vom Horizont ab, während bei Alceste alsbald wieder die Instrumente einsetzen, und zwar am Schlusse dieser Szene, vor »*gli resta Alceste*«, wiederum in ebenso selbständiger als ergreifender Weise, die dem »*Orfeo*« noch fern lag.

Zweiter Akt.

Die Einleitung zum II. Akt ist beachtenswert: wiederum ist das Orchester der selbständige Träger einer Idee: es vertritt den Genius loci, der dem ganzen Akt sein Gepräge

gibt und hier schon zu Anfang drohend sein Haupt erhebt. Um so schneidender wirkt wiederum das Secco mit seiner haltlos aufgeregten, halb geflüsterten Deklamation der Ismene. Ihre folgende Arie hat insofern Bedeutung, als sie direkt überleitet in die nächste Szene. Es ist dies der erste Vorbote einer Art, die sich später unter dem Einflusse Rameaus in den französichen Opern entwickeln sollte. Bis jetzt fehlten formale Zusammenhänge; die Stücke hatten nur inhaltliche Beziehung und standen formal mit scharfen Kanten gegeneinander; jetzt zum ersten Male kommt ein wirklicher Übergang zustande. Er wird noch nicht zum Prinzip für Gluck; »*Alceste*« zeigt nur Anfänge solcher Art und »*Paris und Helena*« setzt sie nicht fort. Ismenens Arie endet in ein auffallend langes, unruhig hin- und herirrendes Violinspiel, das ein Accompagnato der Alceste einleitet. Thematisch hat es auf das folgende Stück keinen großen Einfluß; nur am Anfang, nach dem Einsatz der Alceste, klingt es dreimal nacheinander an. Dann folgt ein Motiv bei »ma dove sono«, welches mit seinem Dreiklangs- und Unisonocharakter an das des großen Oberpriester-Accompagnatos erinnert: auch hier deutet es auf die Nähe göttlicher Mächte hin. Textlich ist diese Szene mit ihren Geisterstimmen ein Absenker der italienischen Ombra-Stücke. — Plötzlich setzt »forte« die Oboe auf dem hohen *g* zum Tremolo der Streichinstrumente ein, dann noch einmal einen halben Ton höher. Darauf verklingt sie abwärts in der Nacht. Bald darauf aber hebt sie wieder an, langezogen, klagend chromatisch absteigend: *c*, *h*, *b*, *a*, ein echt Gluckscher, romantischer Motiv. Dazu spielen die Violinen eine Stakkato-Triolen-Figur, die wir aus der Elysiums-Szene des »*Orfeo*« kennen; das düstere Gegenstück zu den Herrlichkeiten des Himmels! Chalumeau und Fagott wiederholen unisono auf schwachen Taktteilen ein seufzendes Motiv. Das Ganze ist wieder ein treffendes Beispiel für den Tonzauberer Gluck.[1] Nach einer Fermate verschwindet das Bild.

[1] Das Orchester geht hier nach italienischer Art liebevoll malend auf die Einzelheiten des Textes ein (acqua, notturno augel).

Ein energischer, punktierter Orchester-Rhythmus rafft sich auf: die Liebe lebt, die Götter sollen helfen! Und nun folgt die eigentliche Beschwörung der Geister der Tiefe, ein Abschnitt, dessen Charakter und deklamatorischer Ausdruck eines Cavalli würdig wäre. Die Anreden »tu« und »voi« werden auf hohen, von Oboen gestützten Tönen in die Nacht hinausgerufen, dumpf, in tiefer Lage, wie von einem Schauer begleitet, folgen die Benennungen der einzelnen Gottheiten, eine besondere deklamatorische und instrumentale Auszeichnung erfährt der schreckliche Phlegethon, der Feuerstrom. Das ganze aber wird wiederum von zwei gewaltigen freien Sequenzen im Baß wie mit eisernen Klammern zusammengehalten, zwei großen, eine Oktave abwärts führenden Skalen, die von »Flegetonte« bis »trono« wieder zwei kleinere Sequenzen in sich schließen; am Schlusse fällt der Gott selbst noch ein mit jener lakonischen Kürze, die in den Pariser Opern unter dem Einfluß des französischen Rezitativs die Rezitative häufig abschließt. Die folgende Arie wäre von den Italienern ihres Textes wegen höchstwahrscheinlich als Accompagnato komponiert worden. Gluck dagegen gibt ein typisches Beispiel seines neuen deklamatorischen Arienstiles. Das Ganze besteht eigentlich nur aus ausdruckvoller Deklamation und einem unaufhörlich hämmernden, charakteristischen Rhythmus; von einer geordneten, musikalisch schönen Melodik ist kaum die Rede. Und ebenso ist es mit der dämonisch triumphierenden Arie des Todesgottes (»Dunque vieni«), nur daß sich dabei noch Charons heiserer Ruf im Orchester vernehmen läßt, einem der packendsten Stücke des Ganzen, und bei dem Chore, der in Rameauscher Geistersprache auf einem Ton deklamiert und neben dem Rhythmus und der Instrumentation hauptsächlich durch die qualvolle Harmonik wirkt. So faßt Gluck die ganze Szene stilistisch durch dieses fahle, unterweltliche Kolorit in der Behandlung zur Einheit zusammen. Dabei ist jedes der einzelnen Stücke von absolut zwingendem, eindeutigem Ausdruck. Auch bei dem ersten Rezitativ (»Stelle, che mi risveglia«) Alcestes mit dem durchgehenden Unisonomotiv ist dies der Fall, während das

zweite (»Io so, Numi«) eine Entwicklung in steigendem Sinne darstellt: Angst und Liebe durchdringen sich beständig; man beachte den sehnsüchtigen langen Oboenton und die beredte Fermate auf »mio nome«. Dann aber ringt sich [1]) mit gesteigertem Affekt der feste Entschluß zum Tode aus ihrer Seele in einer meisterhaften Deklamation; man vergleiche nur die emphatischen Worte »Numi, udite, a voi, io« usw., und das innig zwischen die beiden letzten Worte eingebettete verträumte »per il mio sposo«. Das letzte Rezitativ dagegen (»Uditemi«) bringt in einer meist nur aus Phrasen von ganz wenigen Noten bestehenden Deklamationsart, aus der sich die *Es*-moll-Partie schön heraushebt, den Umschlag ins Wehmütige; die Heroine wird zum einfachen, liebenden Weibe. Auf diese Weise wird der Übergang zur folgenden Arie vermittelt.

4. Szene. Admet ist genesen und erfährt von Evandro, um welchen Preis er den Todesgöttern abgewonnen wurde. Keiner jedoch weiß, wer das hochherzige Opfer gebracht hat. Admet fragt nach Alceste, die im selben Augenblick, von Ismene gefolgt, eintritt. Die Unterredung von Admet und Evander geschieht im Secco. Ganz ähnlich ist hier seine Bedeutung wie im I. Akte, wo Alceste noch ahnungslos in diesem neutralen Tone sprach. Admet kennt das Schicksal seiner Gattin nicht, er ist harmlos und plaudert unbefangen. Genau mit dem Eintritt der Alceste beginnen die Instrumente mit einem Motiv, das mit seinem Dreiklangscharakter dem des Gottes verwandt ist. Sie verweilen durchweg auf langen Akkorden, die einen merkwürdig überweltlichen, verklärten Charakter haben. Dazu herrschen durchweg die hellen Kreuztonarten, die erst am Schlusse trüberen Tonarten weichen. Beim Einsatz Alcestens »Misera che dirò« stimmen die Flöten eine zart gehaltene Terz (*e-gis*) an, in tiefer Lage, wo die Töne etwas Verschleiertes haben. Zu den Worten Admets schweigen sie; erst bei dem neuen Ausruf der Unglücklichen

[1]) Das Motiv ist dasselbe wie im Orfeo I, 1, Schluß: »La rivoglio da voi, Numi Tiranni!«

»O momento! oh dolor!« sind sie wieder da: diesmal, gleich der Stimme der Alceste, in gesteigerter, höherer Lage. Zu Admet gesellt sich gegen Ende des Rezitativs auch ein besonderes Instrument, die Oboe, die betrübt mit ihm nach den Seufzern der Geliebten fragt. Im Nachspiel klingt es wie Hin- und Gegenrede der beiden Instrumente. Solche Bläsercharakteristik tritt hier nicht zum ersten Male auf; schon in einer früheren Oper, dem »*Ezio*« z. B. ist sie zu finden [1].

Nach einem kurzen Zwiegesang dringt Admet von neuem in Alceste. Als er sie fragt »M' ami?« setzt wieder die Oboe ein, mit einer wehmütig-zärtlichen *a*-moll-Figur, und zur Antwort Alcestes spielt die Flöte die korrespondierende Linie in innigem *E*-Dur. — Wie genau Gluck die Wirkung der Instrumente kannte, zeigt gerade die in ihrer Einfachheit so ergreifende Stelle, wo Alceste singt: »La tomba il mio pudico affetto estinguer non potrà« und die Flöte auf dem tiefen *Es* aushält. — Dann brechen die Streicherakkorde ab, es wird aufgeregter; die Bewegung in Stimme und Instrumenten steigert sich; bei der Enthüllung des Geheimnisses fallen die Einsätze hart hintereinander, von Flöte oder Oboe — außer dem Streichorchester — begleitet. Das Folgende gehört bis auf einzelne kurze Zwischenreden Alcestes Admet allein. Das Orchester hätte bei dieser wild erregten Szene jeder damalige Italiener abermals bedeutend reicher gehalten. Gluck wechselt zwar ebenfalls häufig mit seinen Motiven, aber diese Motive selbst sind äußerst primitiv, beim höchsten Affekt begnügt er sich sogar regelmäßig mit dem einfachen Tremolo. Dafür sind aber Deklamation und Harmonik wiederum wie aus Stahl gemeißelt. Der Höhepunkt, der Fluch über die Gottheit am Schluß, baut sich wieder auf freien Sequenzen über chromatischen Sekundschritten im Basse auf. Im letzten Satze achte man auf die verschiedene Betonung von »odio« das erst zum dritten Male auf schwerer Dissonanz den vollen Ton empfängt; dadurch erhält zudem die Schlußkadenz wieder eine affektvollere, individuellere Färbung.

[1] Vgl. darüber Gluck-Jahrbuch 1916, S. 17.

6. Szene. Admet stürmt davon, von neuem das Orakel zu befragen. Alceste, Ismene und Chor bleiben zurück. Alcestes Accompagnato nimmt von jetzt an einen gefaßten, rührend resignierten Ausdruck an; sie fühlt ihr Leben dahingleiten (»un fuoco interno consumandomi va«) und bittet die Getreue im letzten Augenblick ihr nahe zu sein. Ismene, in der philiströsen Kurzsichtigkeit dieser Art Frauen, — vgl. Brangäne im »*Tristan*«, oder Emilia im »*Otello*« — schilt die Götter ungerecht; Alceste weist sie zurecht, sie kann nichts anderes von ihr erwarten. Ein neuer Gedanke taucht in ihr auf, die Instrumente leiten ihn schluchzend ein: ihre Kinder will sie sehen, sie sollen zu ihr geführt werden.

Eumelo und Aspasia treten herein. Alceste nimmt Abschied von ihnen. »Sie will sie zum Vater geleiten; da faßt sie mit Schauder die Zukunft der Kinder ins Auge, die in Dienstbarkeit dem Scheelblick, dem Argwohn, dem Haß einer Anderen, die nicht ihre Mutter ist, hingegeben sind. »Teure Kinder, ihr habt nicht mehr eine Mutter!« — So enthüllt sich ihr die andere Seite der Tat. . . . Sie hatte, als sie das Opfer beschloß, nur den Tod in das Auge gefaßt, nicht über den Tod hinausgeblickt« [1]). Dieser Abschied von den Kindern [2]) wird durch eine Partie eingeleitet, die für Glucks Behandlung der Sequenz- und Kadenzbildung sehr bezeichnend ist. Graphisch könnte man sie etwa so darstellen:

I. a. Text: Amati figli del pudico amor mio (Terzkadenz)
Baß: $Fis\frac{6}{5}$ . . . . . *g*-moll
b. Text: Teneri figli abbracciate la madre! (Terzkadenz)
Baß: $Cis\frac{6}{5}$ . . . . . *d*-moll
c. Text: Ah forse questi i nostri sono ultimi baci (Terzkadenz)
Baß: $Gis\frac{6}{5}$ . . . . . *a*-moll

II. a. Text: Invano mi lusingai d'esser felice un giorno nel vedervi felici (Terzkadenz)
Baß: $E\frac{6}{5\flat}$ . . . . . *F*-Dur

[1]) Marx I, S. 349.
[2]) Partitur, S. 164ff.

b. Text: Arder le fede io non vedro ne'vostri lieti imenei (Terzkadenz)

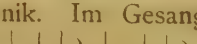
Baß: $F^{\flat 7}$ . . . . . Fis^{6}_{5} . . . . . *G*-Dur

c. Text: Non udirò la Grecia vantar le vostre glorie e le vostre Virtù (Terzkadenz)

Baß: G . . . . . Gis^{6}_{5} . . . . . *a*-moll

d. Text: Che crudel sorte per una madre (Vollkadenz)

Baß: $\overset{\natural}{a}$ . . . . . $a^{\#6}_{\#4}$ . . . . . , *e*-moll

Dann setzt das Orchester mit einem neuen Motiv ein. Man achte auf die vollkommen bewußt geführte, charakteristische Harmonik: die Glieder desselben Gedankens I a bis c werden durch die Sequenzen im Baß als zusammengehörig behandelt, a und c entsprechen sich auch melodisch, b, der Imperativ, weicht ab. Die Gruppe II wird abermals durch die Sequenz zusammengehalten, aber die Verbindung ist enger, da der Baß stufenweise chromatisch aufsteigt. Wiederum sind die auch dem Sinn nach zusammengehörenden Glieder IIb und c auch in der Deklamation parallel gestaltet. Wir haben hier ein Schulbeispiel für die bewußte Klarheit in Glucks Rezitativbehandlung. Dann folgt das *g*-moll-Arioso der Kinder, voll Seufzer und Interjektionen, mit schwankender Harmonik. Im Gesang der Kleinen ist der hämmernde Baß $^{4}/_{4}$  bedeutungsvoll; es ist derselbe, wie in der folgenden Arie »Ah per questo già stanco« (und im »*Orfeo*«: »Che farò senz' Euridice«), also der Ausdruck eines unaufhörlichen, starren seelischen Druckes. Wir haben hier auch ein Beispiel für ideelle Verbindung zweier Stücke vor uns. Diese Arie teilt wieder die Gefühle Alcestes nach Gluckscher Weise: die bittere, dumpfe Verantwortung gegen die Kinder in Teil I, die wahnsinnige Verzweiflung in Teil II. Das vorhergehende Rezitativ hat ebenfalls zwei Teile: zu den Kindern spricht Alceste mit verhaltenem Schmerz, bei dem »nuovo pensier« dagegen, dessen Orchestermotiv aus der Vorstellung des »assale« herausgeboren ist, bricht die Leidenschaft voll hervor: die Intervalle werden größer, die Rhythmen schärfer, die Harmonik düsterer,

während das Orchester mit eigenen Gedanken wieder äußerst sparsam ist. Ergreifend aber ist der Schluß, wo sich der ganze Affekt in das kleine Arioso mit der seltenen Textwiederholung [1]) und den kleinen Seufzermelismen entlädt, in seiner Knappheit und Prägnanz wiederum eine echt Gluck'sche Stelle.

III. Akt.

Auch der dritte Akt beginnt mit einem Secco-Rezitativ. Admet erklärt dem Evandro, daß das Orakel unerbittlich geblieben sei. Das Orchester malt das »con fretta da diverse parti« durch den merkwürdig unregelmäßigen, ineinandergeschachtelten Periodenbau. Wieder eilt Gluck über den ersten Teil im Secco rasch hinweg, bemerkenswert ist aber die Baßsequenz in T. 16 ff. mit den übermäßigen Sekundschritten. Bei der Klage Admets setzt das Orchester ein. Seine Stimme ist unstet und haltlos und wird vom Gefühl hin und hergetrieben; einige Male mischen sich seufzende Melismen ein. Die Begleitung, die zuerst in langen Akkorden gehalten ist, nimmt später Bewegung an. Nachschlagende Achtel mit chromatisch abschreitendem Basse leiten zum Forte-Tremolo über; der Schluß moduliert lakonisch von *Es*-Dur sofort nach dem *c*-moll der folgenden Arie, Zusammengehörigkeit und Unterschied der Stimmung zugleich andeutend. Auch die Arie des Admet geht sofort in ein Tremolorezitativ über [2]), bei dessen Beginn die außerordentlich scharfe Rhythmik bemerkenswert ist. Die Stelle »in quale abisso dal sommo de' contenti caddi in un dì« mit ihren malerischen tiefen Intervallen ist italienisch; vor »caddi« erscheint außerdem jenes schicksalsschwere unisone Dreiklangsmotiv wieder, das im ersten Akt das Nahen des Gottes verkündet hatte.

Alceste kommt, um Abschied zu nehmen. Schleppende, schmerzensschwere Synkopen führen die Unglückliche herein

[1]) Über derartige seltene Wiederholungen vgl. Forkel, Mus.-Krit. Bibl. III, 233 ff.

[2]) Die Partitur ist hier in Unordnung: auf S. 186 muß S. 189 folgen, auf S. 188: S. 191, auf S. 190: S. 187.

und unterbrechen ihre Rede [1]). Die Worte »Ombra di morte« rufen in der Stimme einen verminderten Septimensprung hervor und in der ersten Violine Tremolo auf dem tiefen *es* und *d*, während die zweiten Violinen und Bratschen gehaltene, düster-geheimnisvolle Töne spielen. Das ist italienische Form mit Gluckschem Geiste. Auffallend sind in diesem Rezitativ die Bezeichnungen für die Gesangsstimme. Tempoangaben haben wir schon öfter in Glucks Rezitativ gefunden, aber Bemerkungen für den Vortrag waren noch nicht da. Wo Alceste den Gatten anfleht, den Kindern keine Stiefmutter zu geben, ist für den Gesang »molto appassionata« vorgeschrieben. Admet hat darauf »tutto con gran passione« zu antworten. Auch für solche Vorschriften im Rezitativ gibt es Vorbilder, z. B. wieder bei Perez, der schon für die Tempobezeichnungen mit seinem »*Solimano*« angeführt wurde. Gluckisch ist fernerhin auch der von H bis b zum Teil chromatisch aufsteigende Baß, der Admets Schwur stützt. Im »Presto« verläuft das Ende des Accompagnatos. Dieses Presto, an und für sich tonmalerischer Natur, gibt das Bild des ruhelosen Schattens, dessen armseliges Los ja nach antiker Vorstellung so tief beklagenswert ist. Echt gluckisch ist das kleine Orchestermotiv bei »Io chiedo ad altra sposa« usw. Das Musikalische ist hier wieder auf das Mindestmaß beschränkt (4 Noten!) und doch, welche Wirkung liegt in deren achtmaliger Wiederholung! — Der nun beginnende Teil dieser Szene birgt das Zukunftselement in dieser Oper. Waren schon früher Ansätze zu formalen Übergängen vorhanden, so kündigt sich jetzt der durchgehende, musikalisch-dramatische Fluß an, der alle einzelnen Teile in sich aufnimmt und nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich zu einem Ganzen zusammenschweißt. Arien- und deklamatorische Melodik durchdringen sich beständig, und das Orchester erhält den Hauptanteil an der Gestaltung. In dem Andante »Ma! qual suono« ist die Gesangsstimme wieder bloß Kommentar des vom

[1]) Es ist derselbe Rhythmus, der auch den ersten Trauerchor des »*Orfeo*« ennzeichnet.

Orchester großartig Geschilderten. Die dramatischen Rufe »Quant' ombre! Quante larve!« der fünf Personen sind in ihrem wirren Durcheinander ein Beispiel eines vorher nie dagewesenen Realismus. Im Keime haben wir hier die durchgehende Szene des modernen Musikdramas vor uns. In seinen französischen Opern, besonders in der »*Armide*«, entfaltet Gluck seine Kunst in dieser Art noch glänzender; die »*Alceste*« beginnt auf diesem Wege und stellt damit einen bedeutenden Fortschritt gegenüber dem früheren Schaffen dar.

4.—5. Szene. Der Anfang kündigt die Nähe des Gottes an. Das Motiv bei »Lasciatemi, crudeli« trägt abermals jenen unheimlichen, unisonen Dreiklangscharakter. Admet will sich den Tod geben. Die Getreuen erinnern ihn an Reich und Kinder; alles ist umsonst. Da erscheint Apollo, von kleinen Flammenmotiven im Orchester angekündigt, und führt Alceste mit sich. Der kleine Orchestersatz, der Beider Erscheinen begleitet, trägt mit seinen Bläserklängen jenen halb sehnsüchtigen, halb verklärten Charakter, den Gluck gerne seinen Lichtgestalten aus dem Jenseits verleiht. Die Flötentriller deuten auf die Strahlenkrone des Gottes, die wogenden Akkordfiguren des Schlusses auf die herabwallenden Wolkenschleier hin. Die Deklamation des Gottes ist von gehobener Feierlichkeit, jedoch ohne besondere übernatürliche Merkmale; diese liegen vielmehr lediglich in dem tremolierenden Zwei-Achtel-Motiv, das sich glitzernd allen seinen Phrasen anschließt. Hierin liegt ein merklicher Fortschritt dem deus ex machina des »*Orfeo*« gegenüber.

Der bedeutende Fortschritt der »*Alceste*« gegenüber dem »*Orfeo*« liegt einmal in der Erweiterung und Geschlossenheit der Szene. Alles entfaltet sich größer, breiter und freier, als früher. Das Rezitativ aber erhält eine größere Vertiefung nach der orchestralen Seite hin. Nicht als ob das rein Musikalische damit einen größeren Raum erhielte. Hierin ist Gluck vielmehr bis ans Ende seines Schaffens äußerst zurückhaltend geblieben. Aber die Sprache der Instrumente wird individueller und tritt vor Allem, wie namentlich die Orakelszene zeigt, weit konsequenter in den

Dienst des Dramas. Andererseits beginnt der deklamatorische Stil aber auch in die Arien einzuziehen und hierin eröffnet »*Alceste*« dem »*Orfeo*« gegenüber eine ganz neue Bahn.

Paride ed Elena.

Als dritte Reformoper reiht sich dem »*Orfeo*« und der »*Alceste*« »*Paride ed Elena*« (1769) an. Wie bei den zwei vorhergehenden Werken ist auch hier Calsabigi der Dichter. Auch dieses Opernbuch hat den Vorzug großer Einheitlichkeit und Geradlinigkeit. Alle Nebenhandlungen sind ausgemerzt, alle Intriguen, die ein derartiger Vorwurf in Metastasios Stile mit sich gebracht hätte, fehlen. Die Handlung steht auf zwei Personen, denn Amor und Pallas müssen allegorisch aufgefaßt werden. Mit Recht hat Kretzschmar[1]) zum Vergleich auf Wagners »*Tristan und Isolde*« hingewiesen. Auch hier haben wir das Problem der »Liebe als Verhängnis«, und die sich entwickelnde Handlung ist auf die einfachste, größte Linie gebracht. Aber die Dichtung als solche, das Inhaltliche, Psychologische Calsabigis hält einen weiteren Vergleich nicht aus. Das Allgemein-Menschliche kommt viel zu schwach heraus, als daß dies Stück in seiner Charakterschilderung heute noch ernstlich fesseln könnte. Auf jeden Fall aber — und das ist für das Reformwerk entscheidend — entspricht die Anlage der Oper dem, was wir seit Gluck von einer musikalischen Bühnendichtung erwarten.

Behandelten »*Orfeo*« und »*Alceste*« das Thema der treuen Gattenliebe, so wird hier das Problem der sinnlichen Liebe aufgerollt, die den Liebenden zum Schicksal wird. Spitta weist nach, daß dem Calsabigi zwei Heroidenbriefe des Ovid als Vorlage gedient haben[2]). Das mag mit dazu beigetragen haben, daß sich die ganze Handlung zwischen zwei Personen abspielt und nicht einmal Menelaus auftritt. Aber Gluck genügte offenbar dieses Verhältnis allein nicht, er stellt es auf weltgeschichtliche Grundlage. Dabei mag ihm wohl die

[1]) Ges. Aufsätze II, 205.

[2]) Zur Musik, S. 120ff. Calsabigi bekennt dies selbst in seiner Risposta vgl. A. Einstein, Gluck-Jahrbuch II, 205.

Folge dieses Liebesbundes, der Konflikt zwischen Europa und Asien im trojanischen Kriege, vorgeschwebt haben. Die Liebe richtet nicht bloß Paris und Helena, sondern auch ihre Völker zugrunde, und Gluck erblickt den Urgrund dieser Liebe in der Verschiedenheit der Nationalcharaktere. In den Individuen ziehen sie sich an, die Völker aber bringt sie gegeneinander. In seiner Methode scheidet Gluck, wie immer, die beiden streng voneinander. Über seine Absichten spricht er sich selbst in der Vorrede zu seiner Oper aus: »Im ‚Paride' handelt es sich jedoch um einen liebenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen, aber stolzen Weibes zu kämpfen hat und dieses endlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Charakteren des phrygischen und spartanischen Volksstammes aufsuchte, indem ich dem unbeugsamen und rauhen Sinn des einen den zarten und weichen des andern gegenüberstellte.« — Sehen wir zu, wie es sich damit verhält.

Ganz zweifellos liegt in den drei Arien, aus denen wir Paris zuerst kennen lernen, der Beleg für jenen »weichen und zarten Sinn« des Helden; wir können sagen, daß Gluck nie wieder Arien von solcher sinnlichen Schönheit und solchem Melodienschwung in seinen großen Opern ausgebreitet hat, wie in den Gesängen des Paris; er geht mit der schönen Melodie einmal sogar bis hart an die Grenze des Erlaubten. Das alles ist Absicht. In diesen Tönen sollen wir den weichen, liebestrunkenen, lyrischen Mann, den Asiaten kennen lernen. Werden sonst die Personen durch das Rezitativ eingeführt, so tritt Paris uns zuerst in der rein musikalischen Form der Arie, des lyrischen Gesanges entgegen.

Die dritte Arie wird von einem Rezitativ abgebrochen. Ein Bote meldet das Herannahen des Erast-Amor. Er beginnt völlig indifferent, das Orchester gibt wenige harmonische Stützen. Nur im zweiten Teile, wo von dem Liebesplan, dem Hauptgedanken der Oper, die Rede ist, halten die Instrumente aus, und bezeichnenderweise in Moll. Auch der verminderte Akkord auf »cominci« verheißt nichts Gutes.

Die zweite Szene wird von einer Musik eingeleitet, die nicht, wie Marx meint, »offenbar burlesk«[1]) wirken soll; sie hat einen ganz anderen Sinn. Der Gesandte Amor bringt zum ersten Male spartanische Art ins fremde Lager. Solche zyklopenhaften Motive werden wir von jetzt an in Helenas Gefolge heimisch finden; sie sind die Hauptträger des spartanischen Geistes in der Oper. Amor beginnt seine Rede unverfänglich und ohne Orchester. Harmoniewechsel tritt ein mit den Gedanken, auf die es ankommt: bei »richiede chi sei« und bei »consiglio«, wo die verhängnisvolle Absicht mit einer übermäßigen Quarte betont ist. Das Orchester, das zwischen seine Worte nur zwei Akkorde geworfen hatte, schließt in *d*-moll. Paris beginnt zunächst offiziell, als Kavalier, aber gleich bei »Paride io sono«, mit dem weichen Quintsextakkord, ändert sich das Bild. Jetzt erhält nur noch König Priamos einen hellen, kräftigen Ton. Im allgemeinen waren bei Gluck gehaltene Akkorde im Rezitativ das Vorrecht der Frau, während dem Manne mehr kurze, bestimmte Akkordschläge zur Seite standen. Hier sprechen diese Akkorde besonders für die Weichheit des Helden, dessen »Kultur« sich auch in dem überwiegenden Moll und in dem elegischen Tone seiner Sprache zeigt, der durch die zahlreichen verminderten Akkorde noch verstärkt wird. Paris berichtet von seinem Erlebnis als Schiedsrichter. Der Streit wird in Moll erzählt; die »beltà« und »che tutto« sind eindringlich betont. Die Schlichtung des Streites aber und das Urteil werden in Dur gegeben. »Viddi, stupii, pensai«: dreimal in verschiedener Gestalt steigt der Dominantseptimenakkord auf, das Überlegen und die innerliche Steigerung bis zum Urteil (»decisi«: tonischer Dreiklang) anschaulich schildernd. In alter Weise wird der Gedankenkomplex um die »fama«, nach der das Urteil ungerecht sein soll, durch chromatisch aufsteigenden Baß zusammengehalten. In der Folge wird die Deklamation immer erregter und gerät mehr und mehr in heiße Kreuztonarten: vor dem Einsatze Amors ist

[1]) I, 416.

cis-moll erreicht. Mit Amor treten wieder Dur-Harmonien auf; seine Deklamation mutet mit ihren vielen Terzensprüngen fast ironisch gefärbt an. Das »sospira ed ama« hat geradezu eine spöttische Schärfe. Die Begleitung besteht aus ganz wenigen Akkorden; so sparsame Orchesterbeteiligung haben wir noch nie bei Gluck gefunden. Es wäre aber durchaus falsch, wollte man denken, Gluck habe diese Partien nachlässig behandelt. Er sagt in der Zueignungsschrift: »Eure Hoheit werden das Drama ‚Paride' bereits gelesen und dabei bemerkt haben, daß es der Einbildungskraft des Tonsetzers jene starken Leidenschaften, jene großartigen Gemälde, jene tragischen Situationen nicht darbietet, welche in der ‚Alceste' die Gemüter der Zuschauer erschüttern und zu ernsten Affekten Gelegenheit bieten. Hier wird man dieselbe Kraft und Stärke der Musik ebensowenig erwarten, als man in einem in hellem Licht gemalten Bilde weder dieselbe Kraft des Halbdunkels, noch dieselben grellen Gegensätze fordern würde, die der Maler nur bei einem Gegenstande anwenden kann, der ihm zur Wahl eines beschränkten Lichtes allein Raum gewährt«. Deutlich nimmt er also für »*Paris und Helena*« eine eigene Kompositionspraxis in Anspruch. Dieses neue orchesterkarge Rezitativ ist nicht das verarmte frühere, sondern es beruht auf der vollentwickelten Methode einer anderen Art von Rezitativ. Deklamation und Rhythmik sind hier die Hauptsache, die Begleitung steht in zweiter Linie. Es handelt sich in diesen Partien um Dinge, die für das Drama notwendig, aber für den Komponisten schnell zu erledigen sind. Wir wollen bei derartigen Stellen wieder an Wagner erinnern, der hier ebenfalls das Orchester gänzlich zurücktreten läßt (vgl. »Rheingold«, »Walküre« usw.); und namentlich an Verdi, der diese Art auch in seinen reifsten Werken bevorzugt. Haarscharf, aber rasch verläuft die Deklamation. Paris erhält wieder sogleich seine langgezogenen Akkorde. Die Ausrufe »Che dirò! mi confondo! tradito son«! bezeichnen seine innere Erregung. Plötzlich unterbricht seine Rede ein Orchestermotiv. Betrachtet man es mit seinen Synkopen und dem unsicheren Hin und Her, so ist es leicht

zu beziehen: es geht auf das folgende: »Ma . . chi sei tu . . .«, er schwankt, er weiß nicht, wem er sich anvertraut. Doch Amor spricht ihm Mut zu. — Im letzten Rezitativ des Aktes nimmt das Orchester Anteil an der Person des Liebesgottes: er offenbart sich dem Sterblichen, und die Instrumente weben ihm den Heiligenschein ums Haupt. Vor »Godi trionfa« stimmen die Violinen eine kleine Siegesmusik an, die nach dem bisherigen Moll zugleich eine entschiedene Wendung nach *C*-Dur bringt. Ganz anders ist Amors Ton dagegen in seinem für sich gesprochenen Schluß. Vier Akkorde genügen Gluck wieder zur Einführung des neuen Gedankens, aber Deklamation und Harmonik sind um so verschiedener. Diese wird herber und spitzer, jene hat etwas Flüsterndes, Raunendes; sie meidet jetzt im Gegensatz zu vorhin die größeren Intervalle, erst am Schluß spricht der Gott selbstbewußt von seiner eigenen Rolle bei diesem Liebesbund und deklamiert mit fast drohender Emphase »l'arti mie« und besonders »me non ravvisa«.

II. Akt.

Der II. Akt versetzt uns zur Gegenpartei. Helena erwartet den Fremdling. Ein herrisch aufsteigendes, kurzes Orchestervorspiel von »spartanischem« Gepräge leitet ihr Rezitativ ein. Sie, die rauhe Spartanerin, lernen wir nicht durch eine Arie kennen, sondern das Rezitativ drückt zuerst ihre herbe, kalte Unnahbarkeit aus. Gleichgültig, ohne Begleitung beginnt sie: er mag kommen. Sofort setzt Amor ein. Sein Rezitativ ist auffallend. Es hat nichts mehr von der früheren Sachlichkeit; die Begleitakkorde sind gedehnt, und die Violinen spielen ein fünfmal sich wiederholendes Triolenmotiv. Der Liebesgott hat Helena gegenüber offenbar eine andere Rolle. Sehr natürlich: Paris brauchte er nicht mehr zu entzünden, er stand bereits im Feuer; anders aber Helena. Ihre Brust ist hart und ihr Herz kalt, er hat alles zu tun, Funken der Liebe in ihr zu wecken. Als Kuppler steht er an ihrer Seite; deshalb redet er so süß und verführerisch. Die Lobrede auf die Schönheit seines

Schützlings wird außer von jenem Motiv noch von einem chromatisch aufsteigenden Basse (*E* bis *d*) getragen; das bedeutet seelische Spannung und Steigerung. Über diesem Grunde erheben sich süßliche Sextakkorde, die sequenzartig fortgeführt, immer in eine zart schmachtende Violinfigur übergehen. Helena antwortet trocken. Auch hier hat sie statt der gehaltenen Akkorde Amors nur kurze Akkordschläge. Amor dagegen sucht sein Spiel fortzusetzen: sowohl das Violinmotiv wie der chromatische Baß erscheinen wieder, bis Helena die Rede barsch unterbricht.

Paris und sein Gefolge treten auf. Eine charakteristische Musik begleitet ihr Kommen. Waren die »spartanischen« Orchestervorspiele straff, geschlossen, motivisch einheitlich, so zeigt dies Zwischenspiel eine »asiatische« Lockerheit. Es besteht, so kurz es auch ist, aus drei Teilen, die nur durch den synkopierten Rhythmus verbunden sind. Er ist der Träger der inneren Erregung, mit der sich der leicht entzündliche Jüngling der Fürstin naht. In jeder Beziehung trennt die beiden eine Welt. Daß Paris in der Tat sehr mit der Fassung zu kämpfen hat, zeigt sich sogleich. Nach der Anrede, die er ohne Begleitung und auf schüchterner, kleiner Terz singt, ist es aus. Zum ersten Male in dieser Oper faßt Tremolo die Instrumente. Amor, jetzt wieder ganz der überlegene Gott, flüstert ihm Mut zu. Auch Helena weiß sich nicht gleich zu fassen; aber in ihrer spröden Art kommt das musikalisch kaum zum Ausdruck. Nun redet Paris sie an, stotternd, abgerissen, aber immer erregter — man beachte die Sequenzen über einem Baß, der um eine Quinte meist chromatisch aufsteigt und den echt Gluckschen, zuckenden Rhythmus des begleitenden Motivs (bis zu dem Ausbruche »tutto s'offerse lo splendor«). In der Gesangsstimme wimmelt es von immer neuen Motiven und Rhythmen. Auffallend ist in den Reden des Paris überhaupt die Bevorzugung des Terzenintervalls, sie verleiht ihnen etwas Weiches, Zutraulich-Verführerisches. Bei »Quando improviso« wird der Rhythmus des Begleitmotivs durch Verkleinerung noch verstärkt; das Gefühl konzentriert sich immer mehr. Gesangsstimme

und Orchester, alles drängt, und besonders wirksam ist es, wenn er nach der affektvollen Schilderung des Urteils in verhaltener Glut auf verminderten Akkorden den Vergleich zwischen den Göttinnen und Helena zieht; das ist wieder ein Gegensatz mit den allereinfachsten Mitteln. Auch die durchgehenden Molltonarten sind in dieser Rede bemerkenswert. Helena bleibt gelassen und kühl. Da beginnt Paris aufs neue, im selben Geist, aber mit gesteigerter Leidenschaft. Wieder tritt der Asiate in ihm zu Tage: die heftigen, unvermittelten Übergänge deuten auf einen Menschen, der sich nicht in der Gewalt hat. Kleinlauter Ton steht dicht neben heroischem Aufschwung; der leidenschaftliche Mensch und der weiche Träumer vereinigen sich. Charakteristisch ist, daß auch hier im Orchester ein Synkopenmotiv auftaucht. Äußerst affektvoll, in hoher Lage, schließt er seine Rede mit einer nachdrücklichen Vollkadenz ab. Helena entgegnet in ihrem bekannten spröden Tone, zuerst nur mit einem harmoniewechselnden Begleitakkord; sie bricht die Schmeicheleien des Paris ab. Dann aber erscheint ein Orchestermotiv und zwar in dem Moment, wo sie von sich selbst zu reden anfängt. Es gehört mit seinem rauhen Grundton nach Sparta, bringt aber mit der Synkope einen neuen Zug herein, gleichsam die erste Störung des Gleichgewichtes dieses stolzen Herzens. In vierfacher Sequenz drängt es mächtig nach aufwärts und treibt die Harmonie mehr und mehr in die heißen Kreuztonarten hinein. Erst bei »Il principe di Frigia« gewinnt Helena die innere Sicherheit einigermaßen zurück. Wir erkennen zum ersten Male die Leidenschaften, die auch in dieser anscheinend so spröden Seele schlummern. Bei Paris setzen die Violinen wieder empfindungsvoll ein, und auch seine langen Mollakkorde erscheinen von neuem. Nur einmal, bei dem lebhaften Ausruf »Riposo e pace perdei, non spero più« ist das Orchester kurz und hastig. Helena dagegen bekommt zum ersten Male einen lang ausgehaltenen *D*-Dur Akkord; aber er entspringt nicht etwa ihrem Charakter, sondern hat nur die Bedeutung einer höflichen Verbindlichkeit.

In der 3. Szene sinnt Paris allein über seine Erlebnisse nach. In Italien hätte an dieser Stelle ein Accompagnato gestanden. Gluck verzichtet darauf; er denkt an das »muto« und das »timido«, von dem der Held spricht; Helena hat einschüchternd gewirkt. Das zeigt sich auch in der zaghaften Deklamation, die nur »muto« und »timido« besonders, in Sexten, hervortreten läßt. Seine Stimmung verrät die Harmonik mit der Färbung nach den *B*- und Moll-Tonarten. Der Schwerpunkt seiner Empfindung liegt in der folgenden *f*-moll Arie. In ihr gelangt seine Charakteristik auf den Höhepunkt. Sie ist bezeichnend für den Asiaten, nicht nur durch ihre exotische Melodik, sondern auch durch den Reichtum gegensätzlicher Motive, die die weiche, undisziplinierte Art des Mannes widerspiegeln.

III. Akt.

Eine kurze, zweiteilige, »spartanische« Musik leitet den Akt ein, der ein Kampfspiel der Griechen vorführen soll. Helena bemerkt zu Paris, daß ihm zu Ehren das Ringen veranstaltet würde, und er selbst solle den Preis verteilen. Sie redet in dem bekannten offiziellen Tone der dorischen Königin, und das Orchester beteiligt sich nur mit wenigen hingeworfenen Akkorden, die eine harmonische Besonderheit nicht verraten. In seiner galanten Antwort ist Paris sofort wieder weit gefühlvoller. Alsbald erscheinen wieder die langen Streicherakkorde und die Neigung zu *B*-Tonarten. Auch seine Deklamation ist weicher. Zu den Worten »o Regina, spettacolo al mio sguardo«, macht er eine hübsche Modulation von *e*-moll nach *G*-Dur, indem die Tonika *e* sofort in die Terz der Unterdominante von *G* verwandelt wird.

Nun beginnen die »Athleten« ihre Kämpfe. Ihre Musik ist das großartige Postament für die Charakteristik der Königin, stark, hart, zyklopenhaft. »Athleten« kennen wir schon von Rameau und Jommelli her; aber so imposant führt sie erst Gluck vor. Helena gibt das Zeichen, den Wettkampf zu beenden. Wie der Wink einer Herrscherin steht das »non più« am Anfang des Rezitativs, das im übrigen

ganz die unnahbare Fürstin zeigt, die zu ihren Untertanen redet.

Mit gleichem kühlem Ausdruck beginnt sie nun zunächst zu Paris. Erst mit dem Worte »Lira« setzt das Streichorchester mit ausgehaltenen Akkorden ein: das genügt Gluck, den Unterschied von griechischer und phrygischer Musik zu kennzeichnen. Daß Helena freilich so auf die fremde Art eingeht, bedeutet eine erste Annäherung. Der Schluß ihrer Worte ist sogar die unmittelbare musikalische Vorbereitung für die folgende Harmonie des Paris: «È mia gloria ubbidirti«. Froh und zuversichtlich beginnt er: »Olà, recate la cetra a me« (vgl. das *D*-dur und das in all seiner Einfachheit so vielsagende, schwellende kurze Orchestermotiv). Amor steigert dies Gefühl in seiner von schwülen Dissonanzen und heißen Kreuztonarten begleiteten Rede, er treibt auch am Schlusse noch einmal die Harmonie unvermutet nochmals um eine Stufe hinauf (von *A*- nach *E*-dur). Er setzt die Stimmung des Paris steigernd fort, ja er erscheint wie als innere Stimme, als Doppelgänger des Paris; seine Unterredung mit ihm ist die eigene Zwiesprache des bangenden Herzens. — Nun folgt das Kernstück der Oper. Paris mit der Leier in der Hand singt sein Liebeslied. Hier haben wir eines der seltenen Beispiele bei Gluck, wo er, freilich abermals im Dienste des Dramas, dem rein Musikalischen, Sinnlichen, die Zügel schießen läßt und zwar bis in die sonst verpönte Koloratur hinein. Es ist ja ein Lied, das Paris hier singt, zugleich soll aber die weiche phrygische Weise seinen asiatischen Charakter betonen, in dem Gluck ganz deutlich den Gegensatz seines eigenen, auf Klarheit und Willenskraft gestellten Wesens schildert, denn dieser Paris handelt durchaus nur triebhaft, nicht zielbewußt und in seinem Innern herrscht alles eher als Ordnung und Klarheit der Gedanken. Hier sinkt Gluck tatsächlich fast bis an die Grenze des »Trivialen« herab [1]). Es sind drei Strophen. In das Zwischenspiel, das

[1]) Gluck selbst bemerkt hierzu in der Zueignungsschrift des »*Paris*«: »Darum glaubte ich, daß der Gesang, der in meiner Oper lediglich die Stelle der Deklamation vertritt, in der Helena der, ihrer Nation angeborenen Rau-

nach den beiden ersten Strophen gleich bleibt und nach der dritten etwas verändert wiederkehrt, fällt Helena mit außerordentlich erregter Deklamation ein. Man merkt, sie bleibt nicht unberührt. Bezeichnend ist auch, daß sie die beiden ersten Male auf einer Dissonanz schließt, die dann Amor auflöst. Der Liebesgott hört fast vollkommen auf, Person zu sein. Nach der dritten Strophe flüstert Paris »Elena, ah per pietà! Sentimi ancora!«; sehr natürlich und wirksam ist dabei die Vollkadenz angebracht. Er beginnt von neuem; aber plötzlich befällt ihn (wiederum ein weibischer Zug!) eine Ohnmacht. Der Gesang bricht ab. Seine Stimme wird schwach und bewegt sich in kleinem Kreise um den Ton *a* herum. Als scharfer Kontrast wirkt darauf Helenas »Ah, vola Erasto!« In keinem Rezitativ noch hat sie bis zum *fis''* gesungen.

Ein imitatorisches Motiv (*h*-moll—*e*-moll) drückt den Aufruhr in ihrem Innern aus. Der Liebesprozeß nimmt seinen sicheren Verlauf, zum ersten Male wird auch ihre Rede ins Musikalische gesteigert. Ein Arioso entringt sich ihrer Brust. Keine langen Töne in ihrer Stimme, kein großer Umfang, alles kurz und atemlos. Auch in der Begleitung zeigt sich dieser aufgeregte Charakter in den abgerissenen Figuren. Paris erwacht; auf einem schneidenden verminderten Septimenakkord ruft er »Barbara!«, und sofort verfällt Helena, die sich jetzt nicht mehr unbeobachtet weiß, in ihren alten rauhen Deklamationston zurück. Aber Paris wird von neuem besinnungslos. Wieder hebt das Motiv der Erregung und des unschlüssigen Hin und Her an, jetzt in *d*-moll und *e*-moll, schließlich noch einmal in *h*-moll, wie wir es am Anfang sahen. Das Arioso setzt wieder an, wird aber wieder

---

heit nachahmen müsse, ebenso dachte ich, daß, weil ich diesen Charakter in der Musik festzuhalten suchte, man mir es nicht zum Fehler anrechnen würde, wenn ich mich je zuweilen bis zum Trivialen herabgelassen habe. Will man die Spur der Wahrheit verfolgen, so darf man nie vergessen, daß nach Maßgabe des vorliegenden Gegenstandes selbst die größten Schönheiten der Melodie und Harmonie zu Mängeln und Unvollkommenheiten werden können, wenn man sie am unrechten Orte gebraucht.

von dem früheren herrischen Tone unterbrochen, der jedoch schon nicht mehr ganz die alte Kraft hat; sie verlangt nach Erast. Nun wendet sich ihr Gesang nach den *B*-Tonarten: ein schlimmes Zeichen für ihre innere Verfassung. Und am Schluß ist die stolze Königin so weit, daß sie über verzweifeltem Tremolo des Orchesters bis zum hohen *g″* aufsteigt. Paris erwacht, wieder mit zwei äußerst affektvollen verminderten Akkorden, und leitet in das nächste Duett über. Diese Szene ist nach Glucks Weise fest gegliedert. Orchestermotiv (a), das Arioso (b) und freies Rezitativ (c) wechseln regelmäßig ab, und zwar so: abc — abc — abc — bc.

IV. Akt.

Ein großes Rezitativ leitet den Akt ein. Helena hat einen Brief von Paris erhalten, indem er sie auffordert, nach dem Willen der Götter mit ihm zu ziehen. Musikalisch liegt alles in der Stimmlinie, die jetzt größere Bogen zieht und viel polyrhythmischer als bisher ist, (besonders häufig sind Rhythmen wie ⏑⏑–⏑– oder ⏑⏑⏑–⏑–). Sie ist empört; aber in ihrem Unwillen macht sich nur das innere Toben Luft. Kreuztonarten, die immer heißer, brennender werden, beherrschen die Szene. Die Rezitation des Briefes leitet ein Orchestermotiv ein, daß man auf die zitternde Hand der Lesenden deuten möchte. Das Verlesen des Briefes unterscheidet sich zwar wesentlich von der übrigen Deklamation, wie selbstverständlich und natürlich ist, vor allem sind die begleitenden Akkorde auf das mindeste Maß beschränkt, dennoch bewahrt die Stimme, trotz dem engen Intervall, an das sie gehalten ist, (eine Quart) persönliche Betonung und gestaltet den Satz durch charakteristische Einschnitte sehr plastisch. Sequenzhaft mutet das *f—a* des ersten gegen das *fis—a* des zweiten Teils an. Das als übermäßige Quart einsetzende *cis* und die folgende Vollkadenz bei »Fremo di sdegno« sind für ihren ausbrechenden Zorn bezeichnend. Die auf den Brief folgende heftige Orchesterfigur, die in das folgende Tremolo überleitet, ist italienisches Gut. Wie wenig bestimmt ihr Gefühl ist, zeigt deutlich der nächste Kontrast: nach dem aufbrausenden

Tremolo werden die Violinen schüchtern, überlegend und halten wieder in langem Akkorde aus. Doch liest sie schließlich unter Vorantritt desselben zitternden Motivs weiter. Die Deklamation ist ähnlich wie vorhin, nur geht sie diesmal aus *A*-Dur statt aus *C*-Dur: der Affekt der Tonart nimmt zu. Wir erinnern an Bach, der mit dem Tonartenwechsel derselben Choräle in seinen kirchlichen Werken sehr bestimmte Zwecke verfolgt. Ihren Antwortbrief begleitet fortwährendes, nervöses Tremolo, und in der Rezitation hört man das hastige, erregte Geflüster heraus. Sie endigt in *cis*-moll! Mit dem Erscheinen Amors steht die Spartanerin wieder da, königlich, unnahbar. Amor paßt sich ihr an. Er nimmt ganz und gar eine Zwischenstellung ein und redet bald zum einen bald zum andern, wie er es braucht; immer deutlicher wird er zum Symbol der inneren Stimme der beiden. Durch den Eintritt des Paris trübt sich das Ende des Rezitativs, es schließt in *c*-moll. Der starke verminderte Septimenakkord des »Leggi, rispondi!« klingt wie die Eröffnung einer großen Entscheidung.

Das dem Duett folgende Rezitativ »Sì, spietata« bildet bis zu den Worten »Ah, non resisto!« eine geschlossene Einheit, was Motive und Tonarten (*c*-moll, *Es*-Dur) anbetrifft. Dieser Anfang schildert die fessellose Leidenschaft des Paris; Tremolo wechselt ab mit heftigen Figuren und hart hingeworfenen Akkorden. Die Deklamation kennt keine Grenzen, wie ein Strom stürzt sie sich auf die Geliebte. Helena unterbricht das Toben mit einer schneidenden Vollkadenz und schließt mit derselben Formel den Abschnitt ab. Nun folgt die Unterhaltung, in der von Menelaus die Rede ist. Er wird nicht Gatte, sondern Verlobter genannt. Das ist bezeichnend für das 18. Jahrhundert, daß das mißliche Verhältnis auf diese Weise zu mildern suchte. Helena streift den Verlobten nur kurz, spricht aber doch mit innerer Teilnahme von ihm, wie die langen Akkorde zeigen, wenn auch eine leichte Bitterkeit, (übermäßige Quart bei »se mia scelta non fù«) nicht zu verkennen ist. Paris erregt sich von neuem, und Helena schneidet seine Worte wieder kurz und bestimmt ab: »Giurai«. Darauf wird er kleinlauter und nimmt wieder seine gehaltenen Akkorde

an. Auch Helena bekommt jetzt solche. Aber sie deuten nicht nur auf Weichheit, der chromatische Baß zeigt, welche Spannung in den Beiden herrscht. Die äußere Härte Helenas merkt man noch an der übermäßigen Quarte bei »illustre«. Im Folgenden fällt eine synkopische Violinfigur auf. Wir haben öfter gefunden, daß Glucks Orchesterzwischenspiele in den Rezitativen nicht auf Zurückliegendes, sondern auf das Folgende hindeuten. Aus diesem Motiv könnte man die Wehmut, vielleicht auch die Bitterkeit herausfühlen, mit der Helena der ihr fehlenden Göttlichkeit gedenkt. Das Gefühl des Paris wird beständig heftiger, die Deklamation nimmt immer weiteren Umfang an. Der letzte Satz (»Ma quanto è maggior«), der die ganze leidenschaftliche Stimmung zusammenfaßt, ist auf einen einzigen Akkord gebannt, dessen verhaltene Flamme schließlich in einem punktierten Orchestermotiv ausbricht, ein echt Gluckischer Zug. Jetzt nimmt Helena zum ersten Male ihm gegenüber einen anderen Ton an: sie bittet; zum ersten Male wird sie weich. Ihr folgender Satz ist ein fortwährendes Gleiten von einem Dominantseptimenakkord in den anderen. Es geht von den Kreuz- in die *B*-Tonarten. Paris zerreißt die Entwicklung mit entschlossenem Tremolo, und die sonst so hartherzige Helena fleht und klagt. Die Violinen spielen eine Kette von Seufzern und die Stimme ergeht sich in außerordentlichen Intervallen, bei denen sogar die None des Dominantseptakkordes auftaucht. Die folgende Arie, in der Paris' weiche Schwärmerei zu voller Liebesglut aufsteigt, nimmt die Stimmung des Rezitativs auf; deutlich zeigen es die Melismen im Gesang und jenes Seufzermotiv in den Violinen; neu ist auch eine Coda mit fremden Motiven. Abermals wendet Gluck für den Asiaten gegen seine sonstige Gewohnheit ein erhöhtes Maß rein musikalischer Züge auf.

Helenas folgendes Rezitativ »Lo temei« wäre in Italien ein weitausgebautes Accompagnato geworden. Gluck stellt ihren Seelenkampf, ihre innere Zerrissenheit mit einfacheren Mitteln dar. Das Rezitativ ist nicht einheitlich, die Ausdrucksarten wechseln. Es beginnt streng, dem Charakter der früheren

Helena gemäß, nimmt dann Tremolo auf und noch ein jambisches Orchestermotiv, das dann am Anfang der folgenden Arie, mit Emphase vergrößert, wiederkehrt.

V. Akt.

Eine dreitaktige, hastig erregte Einleitung eröffnet den letzten Akt. Sie schildert die Eile Amors, der nun energischer eingreifen will, um den Konflikt zu enden. Das Selbstgespräch des Gottes ist eine Partie, die für den Musiker rasch zu erledigen war, da sie nicht bedeutungsvoll hervorzutreten hat. — Die List beginnt. Helena fragt teilnehmend (phrygisch) »perchè mesto così«? Amor verwandelt sich sofort in den Herzenskündiger des Paris und nimmt dessen lange Akkorde an. Ein leiser Vorwurf klingt aus seiner Rede. Helena entgegnet zuerst kurz und abgehackt; dann schrickt sie aber zusammen, als sie hört, daß die Abreise des Gastes vorbereitet werde. Dies Rezitativstück ist einheitlich durch seine Motive und ausgezeichnet durch Deklamation, Harmonik und Rhythmik. Der bekannte punktierte Rhythmus, der immer auftrat bei Erregung oder Unwillen, stellt sich im Orchester ein, ebenso das heftige Tremolo, das noch nie in dieser Oper so leidenschaftlich erschienen ist. Diese bedeutende Orchesterteilnahme ist wichtig für Helenas psychologische Entwicklung. Ihre sehr erregte Stimme steigt ein paar mal bis zum hohen *g″*. Beachtenswert ist der Abschluß, der die nachschlagende Orchesterkadenz vermeidet. Das deutet auf den Stil der französischen Opern voraus, wo die formelhaften Schlußwendungen vollmusikalischen Abschlüssen weichen. Die nächste Arie »Donzelle semplici« ist wieder bezeichnend für den Dramatiker Gluck. Die Anrede des Textes an die »Donzelle« ist überaus frostig und erinnert eher an die Gepflogenheiten der Buffooper. Die Italiener hätten im Anschluß an das Ende des Rezitativs eine empfindsame Schmerzensarie geschrieben. In Glucks Seele aber taucht, seinem schon im »*Orfeo*« beobachteten Brauche gemäß, das ursprüngliche Charakterbild der Spartanerfürstin auf, die Helena, die nach Glucks Worten »auch von Hektor geachtet wird«. Auf diese Weise kommt

ein kraftvoller, männlicher Gesang zustande, der zwar mit dem modischen Text kaum mehr Beziehungen hat, sich dagegen den übrigen »Spartanerstücken« der Oper als Krone anreiht. So weiß sich Glucks Helena über den Verlust des treulosen Flüchtlings zu trösten!

Nun beginnt Amor sein Werk, er redet ihr zu. Sie tritt ihm hart, grausam entgegen. Man merkt, sie liebt Paris; sie fühlt sich zugleich aber auch in ihrem Stolze gekränkt. Nun erscheint Paris wieder; die folgende Lösung durch den sich selbst demaskierenden Amor gehört freilich zu den schlimmsten dramatischen Mängeln der Oper. Auch Glucks Kunst ist hier machtlos. Wie matt wirkt hier die knappe Vollkadenz (»Amore«!) im Gegensatz zu der entsprechenden in der Schlußszene des »*Orfeo*«! — Helena findet nur einen kurzen Ausruf; Paris steht mit seinem langen Akkord da wie vor den Kopf geschlagen, bis eine kleine Violinfigur seine Erstarrung löst. Bei der Frage »Sospiri«? klingts auch im Orchester wie Seufzer. Dann stehen, sehr bezeichnend für den Asiaten, Aufregung und Liebesgefühl in unvermitteltem Gegensatze nebeneinander. Der *c*-moll-Dreiklang schwingt sich heroisch auf: Helena erklärt sich für besiegt. Selbst in diesem Moment bleibt sie spartanisch, männlich. Nicht leuchtendes Dur, sondern Moll erklingt, Not und Elend vorauskündend. Und schon hört man Donner, eine kleine »tempête« entwickelt sich im Orchester. Die Szene der Pallas ist ihrem Baue nach (3 Strophen mit Chorrefrain) französisch, der Ausführung nach aber echt Gluckisch. Dahin gehört das Verhältnis der drei Strophen zueinander, die trotz aller Verschiedenheit durch das gemeinsame Orchestermotiv zusammengehalten werden, aber auch der merkwürdig zwischen Rezitativ und Arie schwankende Charakter des Sologesanges. Da ist zunächst das gewaltig ausschreitende Motiv im Basse mit seiner Triolenbegleitung, ein Gluckscher Göttermotiv, wie das verwandte in der Priesterszene der »*Alceste*«. Wie wichtig diese Tonfolge und die durch sie symbolisierte Idee Gluck war, zeigt die Rolle, die sie in der Ouvertüre spielt. Zunächst sind Gesang und Orchester streng getrennt, was den Eindruck

der göttlichen Erscheinung bedeutend erhöht, erst bei »evitarlo non puoi« treten sie zusammen. Dasselbe Motiv kehrt aber nach der dämonisch drohenden *D*-dur-Cavatine (man beachte den Gegensatz zu dem *As*-dur des Anfangs), leicht umgebildet, wieder. Das ist abermals keine musikalisch schöne, sondern deklamatorische Partie[1]), ebenso wie in der dritten Strophe[2]).

Auch das folgende Moderato knüpft unmittelbar an die Ouvertüre an. Eine schmeichelnde, wenngleich bald in schmerzliches Moll verkehrte Melodie, darunter eine merkwürdig bohrende und nagende Mittelstimme, die mit erregter Rhythmik einen Ton festhält: die Liebe der Beiden, zu der sich infolge von Pallas' Eingreifen die Stimme des bösen Gewissens gesellt. Also eine Orchesterbehandlung die bereits auf Orests berühmtes »Le calme rentre dans mon coeur« voraus weist. Eine schwüle Stimmung legt sich über die Szene, auch das von jenem Orchestermotiv und seiner Wiederholung eingeschlossene Rezitativ ist deklamatorisch recht kleinlaut und rührt sich namentlich in seinen Harmonien kaum von der Stelle. Um so greller wirkt der Freudengesang in *C*-dur $^3/_8$, als wollte er alle Gewissensnot gewaltsam übertönen. Die teils sophistischen, teils hochtrabenden Worte, mit denen Amor dem Paare Mut zuspricht, werden freilich auch durch die vollendete Deklamation (vgl. »s'ella è nemica, io vi difendo«) nicht eindrucksvoller und glaubhafter; mehr Bedeutung hat entschieden der anschließende, etwas nervöse Aufschwung der beiden Liebenden mit den Molltonarten; hätte doch sowohl nach der vorhergehenden Harmonik als im Hinblick auf das folgende Duett entschieden *C*-dur näher gelegen. Aber auch hier steigt für Gluck das Verhängnis dieser Liebe, der trojanische Krieg, im Hintergrunde auf.

»*Paris und Helena*« setzt somit nicht den Rezitativstil der »*Alceste*« fort, der durch gesteigerte Teilnahme des Orchesters

---

1) Vgl. die Partie bei »vasto incendio avvampa« und die sechs Schlußtakte.

2) Das Ganze ist formell ein treffliches Beispiel für Glucks freie dramatische Formbehandlung. Inhaltlich erscheint hier Pallas fast wie die Verkörperung des spartanischen Geistes in der Oper, dem Helena hier untreu zu werden im Begriffe ist.

gekennzeichnet ist. Das Orchester hat hier sogar fast noch weniger zu sagen, als im »*Orfeo*«. »*Paris und Helena*« ist die ausgesprochenste Rezitativoper Glucks; es ist, als hätte er hier versuchen wollen, wie weit die dramatische Handlung auf rein rezitativisch-deklamatorischem Wege wiedergegeben werden könne. Glucks Kühnheit und Selbstverleugnung erscheint aber noch größer, wenn man bedenkt, wie bescheiden, ja dürftig die äußere Handlung in dieser Oper ist. Er sah darin (vgl. das Vorwort) »keine starken Leidenschaften und tragische Situationen«, darum genügte ihm das schlichte, ausdrucksvolle Rezitativ zur Weiterführung der Handlung. Nur selten wirft das Orchester eine Zwischenbemerkung ein, meist begnügt er sich sogar nur mit dem Gegensatze gehaltener und abgestoßener Akkorde zur Erzielung bestimmter Wirkungen. Um so mehr kommt das rein Musikalische dagegen in den Arien des Paris zur Geltung, wenn auch nur zur Zeichnung der zersetzenden und lähmenden Macht der Leidenschaft. In der konsequenten Durchführung der klar vorher entworfenen Charakteristik der beiden Hauptpersonen und der von ihnen vertretenen Nationen und in dem Streben, mit möglichst wenig Mitteln das Ziel zu erreichen, ist auch diese Oper ein echt Gluckscher Werk. Den Hauptmangel allerdings, die fehlende dichterische Phantasie, vermochte auch Gluck nicht zu ersetzen.

Ausblick.

Es bezeichnend, daß für Glucks Entwicklung gerade das Rezitativ ein ungleich bedeutenderer Gradmesser ist als die Arie. In der Arie treffen wir noch in den bedeutensten Opern vor dem »*Orfeo*« Rückfälle ins Italienertum, Zugeständnisse an die Mode; das Rezitativ dagegen steigt in seiner Entwicklung beständig aufwärts. Glucks Bestreben ging zunächst dahin, es von innen heraus zu dramatisieren; weniger dadurch, daß er es, wie Jommelli und Traëtta, durch das Accompagnato ersetzte, sondern vielmehr dadurch, daß er alle seine Bestandteile, Melodik, Harmonik, Rhythmik aus der dramatischen Grundlage heraus neu gestaltete. Er kennt keinen

»tedio del recitativo« mehr. Schon in seinen ersten Opern nimmt er es gerade mit diesen Partien je länger je ernster. In der wunderbaren Klarheit, mit der er in der Behandlung des Rezitativs schon in seinen italienischen Opern vor dem »*Orfeo*« arbeitet, zeigt sich der Meister; und tatsächlich ist hier der Schritt, z. B. vom »*Titus*« zum »*Orfeo*« nicht so groß, wie es scheinen könnte. Rein technisch besteht der Fortschritt des »*Orfeo*«, was das Rezitativ betrifft, in der Ersetzung des unbegleiteten durch das begleitete Rezitativ. Aber natürlich waren es nicht technische Rücksichten, die Gluck zu dieser Neuerung trieben, sondern sie ergaben sich von selbst aus der neuen Art des Dramas und der Charakterschilderung. Die Heranziehung des Orchesters bedeutete an und für sich eine außerordentliche Verstärkung der inneren Kräfte des Dramas; sie mußte sich von selbst in dem Augenblick einstellen, wo die Oper wieder ein von allen Äußerlichkeiten befreites Mittel zur Seelenkunde war. Damit fiel der ganze auf Metastasio gegründete Apparat der neapolitanischen Oper mit ihrer Scheidung von Rezitativ- und Arienmusik in sich zusammem. Welch neues Verhältnis Rezitativ und Arie von nun an mit einander eingingen, ist gezeigt worden. Aber auch in den ersten drei Reformopern ist die starke Beeinflussung des Rezitativs durch das regenerierte italienische Secco noch unverkennbar, trotz der Erweiterung, die ihm durch das Orchester zuteil wurde. Der »*Orfeo*« macht von dem neuen Mittel sogar noch einen recht zurückhaltenden Gebrauch; und nach dem kühnen Vorstoß in der »*Alceste*« kehrte Gluck im »*Paris*« sogar zu noch strengerer Sparsamkeit zurück. Auch die Arien verbindet noch ein starkes Band mit der alten Praxis. Sie entwerfen zwar echt Glucksche, eherne Charakterbilder; aber daneben weisen sie doch noch vorwiegend den Zug zum Melodischen im alten Sinne auf. Nur die »*Alceste*«, in der zweiten Linie auch der »*Paris*« tun hier einen Schritt nach vorwärts, in der Richtung der Pariser Opern.

Diese zweite Opernreihe Glucks geht nach französischem Vorbild auch im Rezitativ erheblich andere Wege als die erste.

Sie folgt nicht allein den Deklamationsgesetzen der französischen Sprache mit derselben Genauigkeit wie früher der italienischen, sondern zieht auch das Orchester weit stärker heran und mischt rein melodische Züge in gesteigertem Maße ein. Die Kadenzbildung spiegelt den Unterschied besonders treu wieder: von der alten italienischen Vollkadenz ist kaum mehr die Rede. Aber auch jener Prozeß der Durchsetzung der Arienmelodik mit deklamatorischen Zügen nimmt seinen Fortgang. Glucks Arien bleiben natürlich auch jetzt »volle Musik«, aber freilich nicht im italienischen Sinne sinnlich schöner Melodik, sondern im Sinne dramatischer Wahrheit und die lag für Gluck eben im engsten Anschluß an das Dichterwort. Nicht als stünden die Pariser Opern in jeder Hinsicht über den Wienern; im Gegenteil entsprach dem Gewinn auf der einen Seite oft ein Verlust auf anderen. Aber der im höchsten Grade durchgebildete und vergeistigte Deklamationsstil, der alle Bestandteile der Komposition ebenmässig durchdringt, ist entschieden erst in Paris zur höchsten Reife gediehen und verleiht jenen Werken hauptsächlich ihre wunderbare Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Wirkung.

Lebenslauf.

Als Sohn des Predigers Dr. Ralph Meyer und seiner Ehefrau Maria, geb. Leyendecker, kam ich am 10. April 1889 in Magdeburg auf die Welt. In meiner Vaterstadt besuchte ich die humanistischen Anstalten »Kloster Unser Lieben Frauen« und »König Wilhelms Gymnasium«. Bis zum 16. Lebensjahre war ich durch eine Hüftgelenkentzündung am regelmäßigen Besuch der Schule verhindert. Ostern 1911 ging ich mit dem Reifezeugnis an die Universität Genf; danach studierte ich in Jena, Berlin und Halle, wo ich am 23. Februar 1917 das Doktorexamen bestand. Von mannigfachem Werte waren mir die Vorlesungen der Herren

Bouvier, Werner, Eucken, Bauch, Schlösser, Riehl, Lasson, Erich Schmidt, Kretzschmar, Krueger, Menzer, Waetzoldt, Robert, Haseloff.

Größte Bedeutung für mich und meinen Beruf hat mein Studium bei Hermann Abert erlangt; ich fühle mich ihm, dem Lehrer und Menschen, auf immer zu Dank verpflichtet.